Münster 1935_No 64 Phil DiSS

Mallarmé-Wagner-Wagnerismus.

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophischen und
Naturwissenschaftlichen Fakultät
an der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster i. W.

Vorgelegt von
Joseph Winkel
aus Raesfeld.

1935

Herm. Prinz, Bückeburg.

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Dezember 1932
Dekan: Prof. Dr. Heinrich Ley,
Referent: Prof. Dr. T. Heinermann.

Mallarmé - Wagner -

Wagnerismus.

Inaugural - Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen und
Naturwissenschaftlichen Fakultät
an der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster i/W.

Vorgelegt von

Joseph Winkel

aus Raesfeld.

1935

Herm. Prinz, Bückeburg.

Tag der mündlichen Prüfung: 10. Dezember 1932

Dekan: Prof. Dr. Heinrich Ley,

Referent: Prof. Dr. T. Heinermann.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhalt.

		Seite
Literatur	. . . . .	I
I.	Einleitung und Problemstellung	1
II.	Übersicht über die Entwicklung des Wagnerismus in Frankreich	
	A. Chronologisch	6
	B. Ästhetisch.	10
III.	Die Revue Wagnérienne.	16
IV.	Mallarmé Wagnérien	21
	A. Mallarmés Musikalität	25
	B. Mallarmés Verhältnis zur Musik Wagners.	27
	C. Mallarmés Verhältnis zur Sprache Wagners	30
	D. Die Preziosität Mallarmés	32
V.	Das Problem des Gesamtkunstwerkes. . .	40
VI.	Der emotionale Charakter des Gesamtkunstwerkes.	52
VII.	Mallarmés „L'après-midi d'un Faune". .	59
VIII.	Mallarmés „UN COUP DE DÉS"	67
IX.	Schlußbetrachtung.	72

-.-.-.-.-.-

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547204_0092

I. Einleitung und Problemstellung.

Wenn V. Klemperer aus Rauhuts Studie (1) entnimmt, „die Entwicklungslinie Stéphane Mallarmés sei vom parnassisch-Festen zum musikalisch-Liquiden gegangen" (2), so deute ich daraus den Weg seiner dichterischen Evolution dahin, daß die Zweipoligkeit, die sein Schaffen bestimmt, poetisch gesehen in Baudelaire besteht, musikalisch genommen in Richard Wagner und seinem Gesamtkunstwerk.

Während man bisher Mallarmés Schaffen teils verstandesmäßig, literarisch, d.h. vom Text aus zu erfassen suchte, teils aus seinem Werk eine Kunstästhetik herauskonstruierte - ich denke vor allem an Thibaudets Schrift - und diese als ausschlaggebend für die Interpretation seiner Lyrik ansah, soll hier der Versuch unternommen werden, die Ästhetik eines anderen Künstlers, in dessen Bann der reife Mallarmé stand, zum Ausgangspunkt zu nehmen, des Künstlers, dem Stéphane Mallarmé „mit einer Art verbissener Leidenschaft" folgte, dem „Gott Richard Wagner".

Zwar fehlt es bisher nicht an Hinweisen, Mallarmés Schaffen sei von Richard Wagner beeinflußt worden; vor allem hat F. Rauhut in seiner Abhandlung diesen Nachweis zu führen versucht. Aber leider ist es bei einem Versuch geblieben.

Als ein Argument für die Musikalität von Mallarmés Lyrik überhaupt führt Rauhut (3) einen Brief

---

1) Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés, Die Neueren Sprachen, Bhft. 11, Marburg 1926.
2) Victorieusement fui, GRM XV, S. 296.
3) Rauhut, a.a.O. S. 44.

Mallarmés vom 7. Dez. 1865 an Aubanel an, in dem es heißt: „Je te renvoie mon petit poème, plus clair, je crois... C'est un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique." Rauhut folgert aus dieser Stelle, Mallarmé hätte „seine Gedichte selbst musikalisch genannt". Sollte das der Sinn des Zitates sein, so hätte m.E. die Bezeichnung „poème mélodique" allein genügt, das musikalische Moment des Gedichtes „Don du poème" zu betonen. Die Ergänzung „fait surtout en vue de la musique" bezieht sich wohl nur auf die Vertonbarkeit der recht melodischen Verse. Das nun folgende Zitat aus „Divagations" hätte R. eigentlich auf das wirkliche Wesen der Musikalität Mallarméscher Dichtung führen müssen. Aber R. folgert daraus, mit einer Berufung auf Thibaudet - der mit vollem Recht die Ansicht verwirft, Mallarmé hätte aus der Poesie Musik machen wollen - ,daß Mallarmé „nur an äußere Beziehungen zur Musik, aber nicht an eine morphologische Verwandtschaft" (1) denkt, und R. stellt diese „morphologische Verwandtschaft", die „Durchdringung der Lyrik mit dem Geiste der Musik" als wesentlichste Eigenschaft Mallarméschen Dichtens hin. Er geht von einem symbolistisch-musikalischen Gedicht Baudelaires aus, worin er ein „Fluktuieren und Wechseln der Beziehungen der Verse untereinander wie zwischen immer neu gruppierten musikalischen Motiven, als wesentlich musikalischer Art: „Andante con variazioni" oder „Rondo" (2) konstatiert. R. führt dann von Mallarmé besonders gern verwendete Wörter an, wie silence, taire, sodann eine Stelle aus „Crise de vers" über Pausensetzung, über die von Mallarmé geforderte Stille zur Zeit des Dichtens etc, alles Dinge „morphologischer Art", die das wirkliche Wesen Mallarméscher Musikalität nicht treffen.

Diese „morphologische Verwandtschaft" aber ist nach R. nicht „von musikalischem Geist im Allgemeinen,... sondern von dem Geist der zeitgenössischen

---

1) Rauhut, a.a.O. S. 45. 2) Rauhut, a.a.O. S. 45.

Musik" (1), sodaß Mallarmés Werk der reifen Periode als ein ihm „wohlbewußtes Analogon zu Wagners Musik" anzusprechen ist. Handelt es sich aber in dem Verhältnis Mallarmé-Wagner nur um äußere „morphologische" Beziehungen, warum dann gerade Wagner zitieren? Das „bewußte Analogon" besteht nach R. darin, daß es bei Mallarmé wie bei Wagner „nur das kontrapunktisch-komponierte Auf- und Abwogen von aufeinander bezogenen, einander anziehenden und miteinander kämpfenden Klängen, Empfindungen und Anspielungen gibt, die nur Stimmungsraum ... zu imaginieren haben".

R. führt dann „Petit Air I " als Beispiel für das analoge Schaffen Mallarmés zu Wagner an. Ich zitiere aus diesem Abschnitt die Stellen, die das „bewußte Analogon" beweisen sollen. In der Behandlung der ersten und zweiten Strophe fehlen freilich nicht Hinweise auf Alliterationen: „solitude sans le cygne", „Quelconque quai", auf das Vorherrschen von i- und o-Lauten. (2) Ob dann die Erwähnung eines auftauchenden sforzato - mit einer in Anmerkung 33 gegebenen Empfehlung, nach weiteren sforzati Mallarmés selbst zu suchen - ob zwei dumpfe „e", als „Paukenschläge" definiert, ob ein „jubelnder Schlußakkord", der plötzlich verstummt, ob alles das Wagner beweisen soll? Höchstenfalls musikalische Elemente innerhalb des Gedichtes, wie sie uns bei Baudelaire oder in den feinfühligen Versen Verlaines begegnen, die eine Fülle von Wohllaut und bezaubernder Musik in sich tragen. Glücklich von R. erkannt ist die Folge von Thema und Gegenthema.

---

1) ibid.
2) Vgl. K. Jäckel „Richard Wagner in der französischen Literatur" S.29: „Was nun die Verwendung von Assonanz und Alliteration, abgesehen von ihrer Motivauswirkung anbetrifft, so braucht sie durchaus nicht auf Wagners Einfluß zurückzugehen.

Einen Schritt weiter geht V. Klemperer in „Victorieusement fui" (1), der in Mallarmés Werk der reifen Periode Anklänge an das Gesamtkunstwerk Wagners hört (2). Aber auch K. ist mit Rauhut und Thibaudet, dem größten Mallarmé-Forscher unserer Zeit, der Ansicht, daß „Klangwirkung ihm nur stilistisches Hilfsmittel neben anderen Hilfsmitteln sein soll". Und K. betont hier, daß es das Hilfsmittel ist, das Mallarmé mit vollendeter Meisterschaft anwendet. Aber nun folgt, wie bei Rauhut, die Anführung der musikalischen Hilfsmittel à la Wagner: „Zum Reichtum und Überreichtum der Schlußreime treten Innenreime, Assonanzen und Alliterationen, die Caesur fügt sich dem subjektiven, rhythmischen Bedürfnis, bisweilen greift Zusammengehöriges in mächtiger Atem-Einheit über den Vers, über ein ganzes Versbündel hinaus, bisweilen bringt die Trennung zusammengehöriger Worte durch Versschluß und Vers-Anfang seltsame Wirkungen hervor, und all das sind klangliche, sind musikalische Effekte" (3). Es sind hier wiederum musikalische, d.h. versklangliche Elemente aufgezählt, die Wagner und seinen Einfluß nicht zu beweisen vermögen (4).

Und nun komme ich zu Thibaudet, dessen Buch „La poésie de Stéphane Mallarmé" das umfassendste Werk über Mallarmé darstellt. Thibaudet versucht Mallarmés Schaffen und seine Ästhetik in 18 Punkten zu erfassen. Eines jedoch vermißt man leider auch hier: Die Würdigung des Einflusses Richard Wagners, der ganz unzureichend in Kapitel IX, betitelt: „La

---

1) GRM XV S. 286.
2) Vgl. V. Klemperer „Geschichte der frz.Literatur Bd.V.III.Tl.2.Hefte,S.37:..„daß ihm (Mallarmé) Richard Wagners Musik und Gesamtkunstwerk sehr nahe ging und in mancher Beziehung Vorbild und Anregung bedeutete".
3) GRM S. 295.
4) Über die Ansicht Klemperers bezgl.„des Gesamtkunstwerkes" s.S. 60 f.

Musique", behandelt ist. T. bezeichnet dort, wo die Musik im Spiele ist, Mallarmés Lyrik als „poésie sans les mots", als „surpoésie", dessen Musikalität als Grenze der Poesie schlechthin zu betrachten sei, und in diesem Zusammenhang erwähnt er Richard Wagner, ohne jedoch die Verwandtschaft des Mallarméschen Werkes mit dem Wagners nachzuweisen. T. begreift nur die „esthétique théâtrale" Mallarmés als wagnerisch, doch auch das ohne Nutzanwendung auf Mallarmés Schaffen.

Was versteht man nun unter Wagnerschem Einfluß auf Mallarmé? Wie hatten Richard Wagner und sein Ideenkreis einen derart befruchtenden Einfluß auf das Schaffen des Künstlers ausüben können, daß Mallarmés „Musikalität" als das konstante Element seiner „surpoésie" angesprochen werden muß?

Es ist bezeichnend, daß sowohl Mallarmé wie Wagner ihr Werk kommentieren durch kunstästhetische Abhandlungen, ja, daß man in den ästhetischen Schriften Mallarmés ein getreues Abbild Wagnerscher Ästhetik wiederfindet. Daher möchte ich behaupten, daß man ohne die Ästhetik Wagners dem Werk der reifen Periode unseres Dichters kein Verständnis entgegenbringen kann. Das schwierige Unterfangen einer Interpretation Mallarmés - soweit sich seine Poesie überhaupt interpretieren läßt - muß demnach auf gründlicher Kenntnis der Wagnerschen Ästhetik basieren. Und das wird uns erklärlich erscheinen lassen, daß wir, bevor wir das Verhältnis Mallarmé-Wagner eingehend behandeln, uns mit der Frage des Wagnerismus in Frankreich überhaupt befassen müssen, vor allem von dem Zeitpunkt an, wo er beginnt, künstlerisches Glaubensbekenntnis, d.h. ästhetisches Dogma der jungen Generation zu werden, von dem schon Gautier, Baudelaire u.a. so starke Eindrücke empfangen haben. Unter diesem Aspekt werde ich mich bemühen, auch in vorliegender Abhandlung jeweils einen Rückblick auf die Zeit, den Wandel und die Entwicklung ihrer Anschauungen zu tun.

II. Übersicht über die Entwicklung des Wagnerismus in Frankreich.

A.) Chronologisch.

Bis 1859, wo Wagner selbst in Paris erscheint und durch seine Konzerte Aufsehen erregt, ist in Frankreich der Musiker Richard Wagner so gut wie unbekannt. Obgleich Franz Liszt schon 1849 Artikel in französischer Sprache, u.a. „Tannhauser et le combat des poètes-Chanteurs à la Wartburg" veröffentlicht, und Gérard de Naval als erster französischer Schriftsteller eine Abhandlung in seinen „Souvenirs de Thuringe" über den „Lohengrin" erscheinen läßt - Wagners Musik gefällt ihm sehr -, konzentriert sich das Interesse mehr auf das „drame lyrique", den Textdichter und Dramatiker, als auf die „opéra", den Musiker Richard Wagner. Die musikalische Seite (der Tannhäuser-Ouvertüre, die 1850 in Paris gespielt wird) würdigt ein Bericht Théophile Cautiers, dem viele Kritiken in der „Gazette musicale" folgen. Doch handelt es sich hierbei hauptsächlich um musikalische Fachsimpeleien, durchsetzt von professionellen Gehässigkeiten, - ich erinnere an die wagnerfeindlichen Artikel eines Fétis, die Baudelaire als „diatribe affligeante" bezeichnet (1) - die zwar den Namen Wagner bekannt werden lassen, jedoch für die literarische Entwicklung des Wagnerismus kaum von Belang sind.

1857 veröffentlicht T. Gautier im „Moniteur universel" eine Besprechung über eine Tannhäuser-Aufführung in Wiesbaden, der französische Presse-Vertreter beiwohnten. Eine ziemlich wohlwollende Kritik, die er schließt: „Nous voudrions que le

---

1) Vgl. L'art Romantique, S. 202.

Tannhauser fût exécuté à Paris au Grand-Opéra"(1). Keineswegs ist Wagner für ihn der Revolutionär in der Kunst, doch wie eine Vorahnung, an die er nicht glauben will, läßt er die Worte fallen: „Ce système prévaudra-t-il? Richard Wagner serait-il le maestro de l'avenir? Richard Wagner, l'idéaliste qui méprise les sensualités de la mélodie - er spielt hier auf die Italiner an - et les délices du rythme .... est-il destiné à détrôner les grands maîtres de l'art? Nous ne le croyons pas..." (2).

Diesen Gedanken greift Baudelaire auf - Richard Wagner war im September 1859 nach Paris gekommen - und bejaht die bange Frage auf das entschiedenste. Durch ihn wird nun Wagner Gegenstand literarischer Diskussion, wie auch von diesem Zeitpunkt an die literarischen Revuen (3) anfangen, sich für Wagner und seine Ideen zu interessieren. Bevor wir auf Baudelaire eingehen, ist noch interessant festzustellen, daß der Begriff „symbolisme" den Kritiken über das Werk Wagners seine Entstehung verdankt. In der „Revue des Deux Mondes" wird Wagner als „Wirrkopf und Revolutionär" (4) hingestellt. Wagner sei der Keim jeglichen Übels in der Kunst, der Vertreter eines „symbolisme", einer „fausse profondeur". Das war das Unerhörte! Seine Gestalten entwuchsen der Sphäre einer transzendenten Symbolik, sie leb-

---

1) zitiert nach K. Jäckel „Richard Wagner in der frz. Literatur" S. 11.
2) K. Jäckel a.a.O. S. 12.
3) K. Jäckel gibt in seiner Dissertation „Richard Wagner in der französischen Literatur" an Hand der Revuen einen zwar chronologisch interessanten Bericht der Wagner-Bewegung in Frankreich, jedoch vermißt man eine eingehende Würdigung der ästhetischen Seite, die doch für den Einfluß Wagners auf die französische Dichter-Generation von entscheidender Wichtigkeit ist.
4) zitiert nach K. Jäckel, a.a.O. S. 13.

ten in einer „Zeitlosigkeit des Geschehens". „Richard Wagner est d'une obscurité, d'une densité - qui serait propre à transmettre la pensée équivoque d'un oracle" (1). Eine unzeitgemäße Arroganz, deren Auswirkungen man nicht die geringste Zukunft zu prophezeien wagte.

Die „Liberté" bringt dann 1868 einige Artikel von Judith Gautier, der Tochter Théophiles, über Richard Wagner und sein Werk. Dadurch ist auch wohl Théophile Gautier zum Wagnerenthusiasten geworden. Noch 1857 nahm er keinen rechten Anteil an der Wagnerbewegung.

Wagner grundsätzlich behandelt und besonders die Eigenart seiner konstruktiven Neuerungen (Leitmotiv-Unendliche Melodie-Gesamtkunstwerk) in Frankreich bekannt gemacht zu haben, ist das Verdienst Edouard Schurés, der 1869 in der „Revue des Deux Mondes" seine Abhandlung „Le Drame musical et l'oeuvre de Richard Wagner" erscheinen läßt. Er setzt darin Wagner in Beziehung zu Gluck, der schon die Forderung aufgestellt habe, die Musik habe in der Oper nur untergeordnete Bedeutung, sie sei dazu da, „den Ausdruck des Gefühls zu intensivisieren und das Interesse an der Handlung zu erhöhen" (2). Überhaupt sucht Schuré, und das ist sehr bezeichnend für die spätere Auffassung des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, in Musik und Literatur überall Anknüpfungspunkte an die Tradition. Wagner habe sich allen Gewalten zum Trotz durchgesetzt. Der Name Richard Wagner wird damit Symbol des Kampfes gegen Positivismus in Kunst und Weltanschauung.

Der unglückliche Ausgang des Krieges 1870/71 hat einen Stillstand in die Wagner-Entwicklung eintreten lassen. Der Hass gegen das neuerstandene Deutsche Reich, gegen alles, was sich deutsch nannte, läßt das verständlich erscheinen. Erst 1873 hört man wieder Wagner in den Konzerten Pasdeloup,

---

1) zitiert nach K. Jäckel, a.a.O. S. 13.
2) zitiert nach K. Jäckel, a.a.O. S. 15.

hauptsächlich ein Verdienst von Wagners Freunden, Judith Gautier, Villiers, Schuré u.a.

1872 war inzwischen eine neue Zeitschrift „Renaissance littéraire et artistique" erschienen, die die Tradition der Wagneristen aus der Vorkriegszeit wieder aufnahm. Und hier finden wir unter den Wagneristen als Mitarbeiter Stéphane Mallarmé, der hier seine Poe-Übersetzungen veröffentlicht.

Besonders wichtig für die Entwicklung des Wagnerismus in Frankreich ist das Verhältnis Baudelaires zu Wagner, Baudelaire, dem die Symbolisten-Schule ihre Entstehung, dem auch Mallarmé seine frühe Poesie verdankt. Verfolgen wir Baudelaire und seine Beziehungen zu Wagner und dem Wagnerismus, so ist es angebracht, den literarischen Veröffentlichungen Baudelaires, die zum ersten Male in „La Presse Théâtrale et Musicale" 1861 erschienen, aus seinem persönlichen Briefwechsel mit Richard Wagner die wesentlichsten Merkmale für die sich entwickelnde Kunstrichtung voranzustellen. (Das ist auch chronologisch gerechtfertigt, da die wichtigsten Briefdokumente vor 1860 liegen.)

Die große Bedeutung, die Baudelaire Richard Wagner und seinen Ideen zumaß, erhellt schon aus einem Briefe vom 13. Juli 1849, gerichtet an einen deutschen Kritiker, den er auffordert, eine Studie über den „Tannhäuser" zu veröffentlichen. Die persönlichen Beziehungen können nicht deutlicher beleuchtet werden als durch einen Brief an Richard Wagner vom 17. Februar 1860, in dem es heißt: „Par vous j'ai été vaincu tout de suite. Ce que j'ai éprouvé est indéscriptible". Wagners Musik bedeutet ihm ureigenstes Wesen: „Cette musique était la mienne... Cela représente le Grand et cela pousse au Grand, la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme". (1)

---

1) L'Art Romantique (Notes et éclaircissements) S. 510.

Ein unvergängliches Denkmal persönlicher Wertschätzung hat Baudelaire Richard Wagner in seiner Abhandlung „Richard Wagner et le Tannhauser à Paris gesetzt.

„Il y a treize mois", beginnt er, „ce fut une grande rumeur à Paris. Un compositeur allemand, qui avait vécu longtemps chez nous, à notre insu, pauvre, inconnu, par de misérables besognes, mais que, depuis quinze ans déjà, le public allemand célébrait comme un homme de génie, revenait dans la ville..." (1). Das Wagner-Programm, das sich ausschließlich auf Chöre und Ensembles beschränkte, entfachte „une véritable bataille des doctrines", wie es Frankreich seit den Tagen Victor Hugos nicht mehr erlebt hatte.

Wir konstatieren in der Wagnerbewegung 3 Epochen:

1.) bis etwa 1865 interessiert Wagner als Textdichter und Dramatiker;
2.) bis etwa 1880 als musikalische, um
3.) von 1885 an als literarische und weltanschauliche Angelegenheit zu interessieren.

Als solche wird sie zum künstlerischen Glaubensbekenntnis der Wagneristen, wie es sich manifestiert in der Revue Wagnérienne.

B.) Ästhetisch.

Mit Baudelaire beginnt der Kampf um Wagners Ästhetik. Für ihn ist jedoch damals schon der Streit entschieden, und die Musik, besonders die Richard Wagners, ist unzertrennlich mit dem „Kunstwerk der Zukunft" verbunden. Baudelaires Kunstideal „la coïncidence de plusieurs arts" manifestiert sich in seinen „Correspondances". Richard Wagner führt ihn in die „profondeurs de l'espace", in die seine Seele untertaucht, und, wie der heilige Gräal, versenkt er sich in eine „adoration extatique, comme

---

1) Baudelaire, L'Art Romantique S. 200.

si le monde entier eût soudainement disparu" (1).

Seine Ideen findet er bestätigt bei keinem Geringeren als Franz Liszt, dem Artisten und Philosophen zugleich, in dessen Abhandlung über die Imagination, anknüpfend an Wagners unendliche Linien, das mystische Element seiner Kunst, „un éther vaporeux qui s'étend" die „idéale mysticité", alles das, was zum Symbolisten oder besser Wagneristen gehört. Und diese Imagination, das Grundelement jeglicher wahren Kunst, muß sich für Baudelaire auswirken in der „traduction", denn „imagination" und „traduction" bilden für ihn innerhalb der Kunst zwei sich ergänzende Faktoren, deren Resultat die Umwertung in das Metaphysische ist. Die reinste Form dieser Umwertung findet Baudelaire natürlich in der Musik, der Personifizierung der Idee, wie sie Wagners „unendliche Melodie" verkörpert, auch dann, wenn man sie des Textes beraubt: „En effet, sans poésie, la Musique de Wagner serait encore une oeuvre poétique ...." (2).

Baudelaire ist sich der Tragweite der Ideen Wagners wohl bewußt. Er propagiert den neuen Kunstwillen, übergibt das heilige Gut seinen Erben, daß sie es wahren und ausbauen: „je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens et que dans un avenir très-rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui!" (3).

Ungefähr im Zeitraum der zehn Jahre, die dem Tode Hugos folgen, steht die Wagnerbewegung auf ih-

---

1) Baudelaire, L'Art Romantique S. 200.
2) ibid. S. 233.
3) ibid. S. 241.

rem Höhepunkt. „Lohengrin" wird zu zwei Malen aufgeführt und zweimal ausgepfiffen 1886 und 1887, was nicht zuletzt auf französisches Nationalbewußtsein, das, noch gesteigert durch die Affairen Boulanger und Schnoebelé, keine ausserfranzösischen Kultureinflüsse duldete, zurückzuführen ist. Eine Reaktion gegen diesen Übernationalismus findet sich bei der jungen Dichtergeneration, die unter der Etiquette der Symbolisten oder Dekadenten 1886 ihre Feuertaufe erhalten haben. Sie revoltieren in der Kunst gegen alles, was man allgemein für französisch hält. Im Grunde jedoch bleiben auch sie gute französische Staatsbürger, ob sie nun Symbolisten, Dekadente, Verslibristen, Instrumentisten oder auch Impressionisten heißen. Diese Bewegung hat als engen Verbündeten den Wagnerismus.

Der Kampf um Wagner und seine Ideen entbrennt ebenso heftig, wie der Streit um Shakespeare vor der romantischen Epoche. Zwar handelt es sich beim Wagnerismus um eine weniger greifbare Bewegung, nicht um eine explosive Entladung wie ehedem, als Hugo seine „Préface de Cromwell" schrieb. Hier können wir, während der letzten zwanzig Jahre des vorigen Jahrhunderts, eine langsam fortschreitende Durchdringung der Geister mit Wagnerschen Ideen feststellen. Wagner ist nicht nur eine äußerliche Angelegenheit, seine Ideen greifen bis in das Innerste. Denn Richard Wagner ist für die junge Generation nicht nur das Vorbild, dessen literarische Konzeption, dessen Gepflogenheiten, dessen Kühnheiten der Komposition und des Stils Nacheiferung verdienen, wie es der Fall war in dem Verhältnis des jungen romantischen Frankreich zu Shakespeare; bei Wagner handelt es sich um mehr als einen modegewordenen Ausdruck innerhalb der Kunst, den man zu reproduzieren sich bemüht: Hier ist eine geistige Grundlage, der „Kunsthauch der Eingebung", den man unbewußt in sich aufnimmt, eine Verschiebung und Umformung der Mentalität. Man will reformieren, wie Wagner es tut: „Sind wir ganz aufrichtig, so müssen

wir eigentlich auch zugestehen, daß es das einzige ist, was Sinn und wirklichen Zweck hat: Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist... meine Sache ist es, Revolution zu machen". (1)

Der Revolutionär Wagner propagiert seine Ideen unter der Devise: Ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora, d.h. die Umwelt in das Innerste zu projizieren, um aus dem Inneren zur Metaphysik zu gelangen. Er taucht in die Tiefen der Seele, und von diesem zentralsten Punkt der Welt aus tut sich ihm ihre äußere Form auf, oder, wie Novalis sagt: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist Schattenwelt, sie wirft ihre Schatten in das Lichtreich." (2) Zwei große Illusionen treten immer wieder auf: die sichtbare Welt und das unsichtbare Universum. Und zu dieser Transzendenz findet er den Weg durch die Schöpferkraft der Imagination. Nichts existiert für ihn, was nicht die „Einfühlung" geschaffen. Sein Werk geht auf das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, das Notwendig-Zufällige: „Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare". Wagner tritt das Erbe der deutschen Idealisten an, und in seiner Musik bleibt er zeitlebens der „Commentator der Idee" (3). Er ist der Erfinder der Musik, die Unendliches bedeutet. Wagner predigt den kosmischen Idealismus, den auch Baudelaire und seine Schule zu verwirklichen suchen, indem sie den Idealismus in der Auffassung der Welt und damit den Sinn des Mystischen und Unerkennbaren wiederfanden. In allen Schriften betont Wagner, daß seine Musik nicht nur Musik bedeutet,

---

1) An Theodor Uhlig vom 27. Dez. 1849.
2) „Blütenstaub" Ausg. minor II, S. 214.
3) Vgl. Fr. Nietzsche „Der Fall Wagner" S. 33.

sondern „mehr, unendlich viel mehr". Wagner, sagt Nietzsche, tritt uns als „Erneurer und Erfinder ersten Ranges" entgegen, er hat „das Sprachvermögen der Musik ins Unendliche vermehrt". „Er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache." (1) Wagner behandelt offensichtlich seine Sprache wie Musik, „où les mots n'ont pas d'autre valeur que les blanches et les noires". (2) Aber erst in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts wird man sich dessen unter dem Drucke des verdienten, überschwänglichen Lobes auf Wagner bewußt.

Nun darf man nicht glauben, Wagner sei nur der metaphysische Theoretiker gewesen; er beweist nicht nur sein neues Kunstideal, sondern zeigt den Künstlern auch Mittel und Wege, es zu verwirklichen.

„Wagners Kunst drückt mit hundert Atmosphären", schreibt Nietzsche. (3) Die junge Generation konnte sich dem Einfluß eines solchen Geistes nicht entziehen, und so wollte sie Schöpferin der Symbolik einer ewig-dunklen Wahrheit sein, die eine enge Verbindung mit dem Göttlichen darstellt: Kunst eben ist Religion, sie läßt sich nicht von ihr trennen. Wagner vertritt dieselben Ansichten, und ihm ist es zu verdanken, daß auch der großen Menge der tiefere Sinn der neu heraufziehenden Kunstrichtung klar wurde. Denn diese Merkmale genügten, das Band zu begreifen, das die Musik mit dem Geheimnisvollen, der Religion, dem Ideal verbindet. Zudem häuften sich in Paris die Wagneraufführungen: Pasdeloup, Lamoureux seien u.a. als bedeutende Wagner-Interpreten genannt. Als Ch. Lamoureux am 3. Mai 1887 „Lohengrin" mit größtem Erfolge aufgeführt hatte und die Polizei weitere Aufführungen verbot, lärmten die Wagnerfreunde und verkündeten auf Straßen und auf Plätzen der Öffentlichkeit die Rückkehr des Idealismus: „Le passé s'en va, l'arbre ancien est mort, et l'on aura beau l'em-

---

1) Nietzsche, a.a.O. S. 27.
2) Barre, Le Symbolisme, S. 20.
3) Nietzsche, a.a.O. S. 26.

panacher des branches du jeune arbre qui pousse:
Tout se transforme dans les arts!" (1)

---

1) Revue Wagnérienne, I, 1, S. 6.

III. Die Revue Wagnérienne.

Der Enthusiasmus um Wagner und seine Ideen fand seinen Niederschlag hauptsächlich in der Revue Wagnérienne, von der Edouard Dujardin, der Mitbegründer der Revue, behauptet: „Elle a été le trait d'union entre Wagner et Mallarmé, entre Schopenhauer et Wagner." (1) Mallarmé ist einer der eifrigsten Mitarbeiter neben T.de Wyzewa, H.S. Chamberlain, E. Dujardin u.a. Wir finden im 6. Heft des 1. Jahrgangs eine Abhandlung Mallarmés: „Richard Wagner, rêverie d'un poète français", die ein bezeichnendes Licht auf Mallarmé und sein Verhältnis zu dem Dichterkomponisten wirft. Als Einleitung zu diesem Artikel Mallarmés bringt E. Dujardin eine Abhandlung, betitelt „Chronique" - in Anlehnung an de Villiers-Adams „L'Inde Akëdysséril", légende Hindoue - in der er sich mit Ziel und Zweck des Wagnerismus auseinander setzt, ein Thema, das im ersten Heft der R.W. Fourcauld, Mitarbeiter auch der „Bayreuther Festblätter", behandelt, wo er die Fragen aufwirft:

1) Qu'a été Richard Wagner?
2) Qu'a-t-il voulu faire?
3) Qu'a-t-il fait?
4) Quelle est son influence sur la musique dramatique?
5) Comment le public de chaque pays est-il progressivement impressionné par ses drames lyriques si majestueux, si intimes et si puissants?

Das sind die Fragen, die uns im Laufe der Lektüre immer wieder begegnen. Durch Abhandlungen, Statistiken, Lithographien will die R.W. einerseits einführen in die Wagnerbewegung, andererseits alles das, was antiwagnerisch ist, bekämpfen, die Ideen Wagners und sein Kunstwerk kritisch erläutern, den Fortschritt desselben in den Kulturländern verfol-

---

1) zitiert nach K. Jäckel, a.a.O. S. 32.

gen und nach Kräften beschleunigen. Für uns interessant ist die Art, in der die junge Generation den nationalen Geist der französischen Kunst gegenüber dem mit Recht als ursprünglich germanisch anerkannten Wagnerschen Kunstwerke wahren will: „Le Wagnérisme, tel que nous le concevons, c'est le retour à la logique et à l'humaine vérité." (1) Man soll sich immer der nationalen Würde eines Franzosen bewußt bleiben und sich bemühen, dem Werke Wagners, tief germanischen Wesens, ein ebenso original-französisches gegenüberzustellen. Wagner soll nur der Ausgangspunkt für eine neue, bodenständige Kunstrichtung sein; Wagners Ästhetik will man erfassen, ohne sein Werk in seiner nationalen Eigenart zu imitieren: Wagner ne devant pas être copié, - le Wagnériste est celui qui COMPREND Wagner, non celui qui l'IMITE." (2) Und dieses Prinzip, aus der Kunstästhetik Richard Wagners an ein Werk wie das Stéphane Mallarmés heranzutreten, muß ausschlaggebend sein für seine Interpretation, eine Forderung, die bisher nicht genügend oder gar nicht beachtet worden ist. Man suchte bisher das Analogon zu Wagner in der bloßen Imitation der äußeren versklanglichen Musikalität à la Wagner: „Il ne s'agit plus d'une forme d'art ou d'une manière de s'exprimer qu'on s'efforce de reproduire: il y a un esprit, une âme, une aspiration qu'on respire inconsciemment." (3)

Dieses Fluidum, das von Wagner ausgeht, der Kampf um seine Ästhetik und die Nutzanwendung auf die bodenständige Kunst wird uns erst recht klar, wenn wir das obenerwähnte, von E. Dujardin verfaßte „Manifest" der Wagneristen: „Chronique" auf uns wirken lassen. Ich kann es mir nicht versagen, es hier wörtlich anzufügen:

---

1) Rev.Wagn. I,1,S. 8. 2) Rev.Wagn.I,2,S.58.
3) A. Boschot; Chez nos poètes, S. 85.

Chronique.

Akëdysséril.

Richard Wagner nous apparaît un Précurseur à l'Oeuvre d'Art de l'avenir: en ses ouvrages poétiques et ses théoriques, il eut cette intelligence de l'Art complexe et unifié, où (après plusieurs siècles!) s'emmêleront, infiniment affinées, toutes les anciennes formes de l'expression artistique; il a compris, et il a osé; il nous a montré la définition et l'exemple de l'Art total, parfait, vers lequel, isolément et obscurément, nous marchons, de si loin; son oeuvre est un signal pour les générations futures, - pour des époques si distantes, que Wagner est, plutôt que le Précurseur à l'Art de l'Avenir, son Prophète. Mais, si les temps aujourd'hui ne sont pas venus, et si nous ne sommes point mûrs pour cette novation, si des siècles doivent se passer avant que le Successeur reprenne l'Oeuvre d'art complet, nous profiterons, cependant, nous, de la parole Wagnérienne: oui, même si l'Artiste Wagnérien n'est pas prêt, nous pouvons, maintenant, être des littérateurs, des peintres, des musiciens Wagnériens; - si l'Artiste n'est pas prêt qui, de nouveau ou décisivement, prendra toutes les puissannces de tous les arts - oui, maintenant, pourtant, peintres, musiciens, poètes, chacun en leur art encore séparé, feront des oeuvres d'art Wagnérien, puisqu'ils y accompliront, - dans leur art, séparément, - cette idée essentielle de la doctrine Wagnérienne: l'union de toutes les formes artistiques.

Une chose à mille divers reflets; elle est, en nous, à la fois colorée et musicale et abstraite et figurée; elle nous impressionne par tous nos sens, en toutes nos capacités d'émotions, et l'art qui la voudrait complètement exprimer, la dirait en toutes ces impressions, pour tous les sens, et musicalement et picturalement et poétiquement, en tous ses reflets. Eh bien, nous, qui ne savons pas faire cette expres-

sion omniartistique et qui, de long temps, ne le saurons!.....
voyons, pourtant, dans la Chose dont l'expression nous séduit, voyons les multiples aspects, les résonnances cachées, les attirances, les échos subtils qui d'elle, par tous côtés, s'éveillent: comprenons comment la Chose et littérairement, comment musicalement, comment plastiquement; et - quoique nous ne pourrons pas dire toutes les compréhensions variées, chacune, par son langage propre, - ayons en nous, néanmoins, l'émotion, complète, de la Chose vivante. - Ayons en nous l'émotion complète de la Chose vivante, et, dans nos oeuvres spéciales de littérature ou de musique, il se trouvera que nous la mettrons; ayant vu tous les reflets, notre unique langage en gardera la marque; ayant connu toute l'impression, notre poème ou notre tableau en sera imprégné; la Chose sera exprimée, très fortement; et notre oeuvre, tout particulière, aura de très mystérieux palpitements d'universelle Clairvoyance.

Cette littérature, fondamentalement Wagnérienne, est née, ou réellement vit une pleine sensation de l'être, - où, dans les mots, des visions tout plastiques éclatent, des musiques sonnent, - où, obsédé d'images, obsédé de sonorités, et décrivant littérairement, le poète a senti son idée vue, et en a oui les harmoniques accordances, - où flottent, étrangement, à travers les rayonnements et les enchantements des phrases, les paysages et les mélodies que le Wagner de l'avenir aurait dites en dessins et en orchestrations: une littérature Wagnérienne, cette littérature absolument suggestive, - moins simple, moins précise, moins large, moins grandiose que l'art de Wagner, - plus hermétique!

Hier finden wir den Schlüssel zu Mallarmés Werk, hier sind schon alle Seiten der Wagnerschen Ästhetik angeschnitten, vom Gesamtkunstwerk bis zur Unendlichen Melodie, die Mallarmé literarisch-theoretisch ausbaut und auf sein künstlerisches Schaffen

überträgt. Mallarmé, der Revolutionär wie ehedem Wagner, eine einzig dastehende Erscheinung, unzertrennlich mit Wagner und seinem Kunstwerk verwachsen: „Le premier, M. Mallarmé, tenta une poésie savamment composée ...Je ne connais point d'autre poète en notre littérature française d'aujourd'hui et j'ai vainement cherché hors de France un musicien des mots..." J'admire cette musique, grandement savante déjà et combien superbe."(1).

Damit kämen wir auf die Kernfrage unseres Problems: Den Einfluß der Ästhetik Richard Wagners bei Mallarmé nachzuweisen und an Hand der „Musikalität" seiner Lyrik zu überprüfen.

---

1) Rev. Wagn. II, 5, S. 164.

IV. Mallarmé Wagnérien.

Daß Stéphane Mallarmé Wagnerianer war und besonders in seiner reifen Schaffensperiode (ab 1880 etwa) ganz in den Bann Richard Wagner geriet, wird uns von seinen Freunden mehr als einmal bestätigt. Hören wir E. Dujardin, Mallarmés Intimus, den Mitbegründer der Revue Wagnérienne: „J'avais emmené Huysmans et Mallarmé au concert spirituel du Vendredi saint, chez Lamoureux. La soirée fut décisive pour Mallarmé, qui reconnut dans la musique et surtout dans la musique wagnérienne, une des voix du mystère qui chantait en sa grande âme, et qui ne cessa plus des lors de fréquenter les concerts du dimanche." (1) Er selbst kommentiert und bestätigt diesen entscheidenden Schritt in seinem Künstlerleben: „Aussi, quand mené par je comprends quel instinct, un soir d'âge, à la musique, irrésistiblement au foyer subtil, je reconnus, sans douter, l'arrière mais renaissante flamme, ou se sacrifièrent les bosquets et les cieux." (2) Die sonntäglichen Wagnerkonzerte bedeuten ihm „le lavage dominical de la banalité." (3) Man braucht nur seine „Divagations" aufzuschlagen, um auf jeder Seite den Beweis zu finden: Mallarmés Werk der reifen Periode ist nur denkbar unter dem gewaltigen Einfluß des Bayreuther Meisters. Der Name „Wagner" und das Wort „musique" überstürzen sich fast. Den schlagendsten Beweis für seine treue Gefolgschaft während der letzten 15 Jahre seines Lebens gibt er uns in seiner Abhandlung: „Richard Wagner, rêverie d'un poète français", zunächst veröffentlicht in der Revue Wagnérienne vom 10. August 1885, später (1896) aufgenommen in „Divagations", wo er sich Rechenschaft gibt von dem Verhältnis seiner Ästhetik zu der Ideenwelt Richard Wagners.

Am Anfang seiner großen Wagnerbegeisterung

---

1) zitiert nach A. Boschot, Chez nos poètes, S.87.
2) Divagations, S.331. 3) Divagations, S.299.

steht das unvergleichlich schöne Sonnet: „Hommage à Richard Wagner". Diese 14 Zeilen geben uns ein Bild von dem Mallarmé, der sich Richard Wagner tributpflichtig macht, wenn er schreibt:

Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec la manque de memoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
A propager de l'aile un frisson familier,
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire!

Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maitresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tû par l'encre même en sanglots sibyllins.

„Hommage à Richard Wagner" wurde veröffentlicht in der Revue Wagnérienne vom Januar 1886. Der Sinn des Sonnets, hier noch ganz symbolisch suggeriert, ist den Hauptgedanken nach ungefähr folgender: Aus der düsteren Stille seines Arbeitsraumes, in dem der Schatten des schwarzen Seidenvorhanges auf Möbel und Hausrat sein neckendes Spiel treibt, steigt vor dem Auge des Dichters die Gestalt Richard Wagners auf. Gedanklich assoziiert sich der zweite Stollen zum ersten in „si vieil ébat." Er fühlt sich mit Wagner angeregt, das Spiel mit der Menge weiterzutreiben, die sich bis zu einem „frisson familier" entrüstet über das Rätselhafte und Zauberreiche ihrer Kunst. (1) Erhaben über jede Popularität klingt es wie ein „Odi profanum": „Enfouissez-le moi plutôt

---

1) Vgl. Richard Wagners Ges. Werke und Schriften, „Das Kunstwerk der Zukunft" Bd.III,S.204 und Bd.I, S.225, wo W. von dem „Pöbel" spricht, „der nicht versteht, wenn wir Kunst machen".

dans une armoire". Ganz dieselben Gedanken kehren immer wieder in „Divagations": Das gemeine Volk will und soll das höchste Ideal, die „pompes souveraines de la Poésie", verachten, „comme elles ne sauraient exister concurrement au flux de banalité" (1). Das goldene Kalb der Menge, „le faux semblant de la civilisation", dünkt ihn, den Dichter, ein „simulacre". Die goldreinen Tuben Wagners sollen das neue Heil verkünden: Hier stellt sich ganz das visuelle Moment der Ästhetik Mallarmés in den Vordergrund: er denkt an das Bild der Partitur, wenn er schließt: Die Kraft des Tones „pâmé sur les vélins,... tû par l'encre même en sanglôts sibyllins!" Der Vielgeschmähte, „un sacre Mal," der Gott Richard Wagner, erstrahlt uns als ein neuer Heiland! (2).

Mallarmé wendet sich bewußt von der Ästhetik der Baudelaireschen Schule ab und sieht sein Ideal in Wagner und dessen Ideen: „Un poète français contemporain, - er spricht hier von sich selbst - , exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de divers motifs, aime, ce qu'il garde de sa tâche pratiqué ou l'affinement mystérieux du vers pour les solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie." (3) Dabei ist er sich wohl bewußt, daß er bisher der einzige ist, der sich einer solchen Aufgabe unterzieht, und diese Gewißheit läßt ihn glauben an das Gelingen seines Vorhabens: „La certitude de n'être impliqué, lui (er selbst) ni personne de ce temps,

---

1) Divagations, S. 142.

2) Vgl. andere Auslegungen bei Thibaudet, a.a.O. S. 243; Soula, a.a.O. S. 43-51; Rauhut, a.a.O. S. 46. T. de Wyzewa kommentiert dieses Sonnet in der Rev. Wagn. v. 16.6.1886, S. 167: M. Mallarmé, occupé à une oeuvre très hardie, (gemeint ist sein „Faun") n'a fait paraître rien, sinon un sonnet sur Wagner, publié ici même, qui était fort beau, et dont on a beaucoup ri".

3) Divagations, S. 141.

dans aucune entreprise pareille, l'affranchit de toute restriction." (1) Wagners Kunst soll so befruchtend auf seine Poesie wirken, daß sie unter seinem Einfluß zur wirklichen Poesie, seiner „surpoésie" wird: „avec Wagner, ou un art, qui aujourd'hui devient la poésie" (2); ja, er wagt es, sich als Rivalen Wagners auszuspielen, er, obwohl nur ein „traditionnel écrivain des vers", der in seiner Kunst letzten Endes immer noch am sinngebundenen, armseligen Wortausdruck klebt: „Celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser." (3) Richard Wagner, seine „ressource unique", gibt seinem Wortkunstwerk erst den rechten Inhalt. So schließt denn auch seine „rêverie" in dem Bewußtsein seiner eigenen Unvollkommenheit und mit einer Apotheose auf den Meister: „Voilà pourquoi, Génie!, moi, l'humble qu'une logique éternelle asservît, ô Wagner, je souffre et je me reproche, aux minutes marquéés par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux, qui ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin." (4) Er will zu denen gehören, die den Weg zum Kunstgebäude der Ästhetik Wagners gehen; erhaben über jeden parteilichen und nationalen Hader will er eintreten „avec toi comme conducteur" (5) in seinen Kunsttempel: „Il ouvre cet incontestable portique,... une hospitalité contre l' insuffisance de soi et la médiocrité des patries." Und wie ein Gebet klingt es aus: „Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, ... de cette cime menaçante d'absolu, ... de boire à ta conviviale fontaine!" (6)

Diese Auffassung löst bei Mallarmé den Begriff

---

1) Divagations, S.141. 2) Divagations S. 217.
3) ibid. 4) Divagations S. 149.
5) Divagations, S.150. 6) Divagations S. 150.

des Kulthaften seiner „noble faculté" aus, die Musik und der Dienst an ihr offenbart sich ihm als „le plénier et dernier culte humain." (1) Seine Berufung, „musicien des mots" zu sein, will mehr als auf einer Ästhetik basieren: „Il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité" (2). Auch bei Wagner emanzipiert sich die Kunst nicht von der Religion. (3) Auch er vertritt dem Materialismus gegenüber eine spiritualistische Richtung, die „das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt". (4) Gotteskult und Kult am Schönen überhaupt bedeuten ihm dasselbe. Mallarmé partizipiert an dieser Auffassung und sucht den Urgrund dieser Religiosität in Wagners Musik: „L'initiative me semble au devant de la religion neuve, qui la groupa, sans doute, à cause de son occultisme facile, aux extases inscrutables, la Musique" (5).

A. Mallarmés Musikalität.

Man braucht sich in der Ansicht über Mallarmés Musikalität durchaus nicht dem Urteil A. Thibaudets anzuschließen, der meint, Mallarmé sei nicht mehr und nicht weniger musikalisch veranlagt gewesen als die Mehrzahl der Dichter, oder - wie man zwischen den Zeilen lesen kann - Mallarmé habe mit seinen musikalischen Kenntnissen mehr Aufsehen erregen wollen, als sie in Wirklichkeit verdienen. „Au fond il n'était ni plus ni moins musicien que la plupart des poètes." (6) Das heißt also, daß T. der Mehrzahl der Dichter keine besondere musikalische Veranlagung

---

1) Divagations, S. 296. 2) ibid. 3) Vgl.S.
4) „Ein glücklicher Abend" Bd.I, S. 173.
5) Divagations, S. 356.
6) A. Thibaudet, La poésie de Stéphane Mallarmé, S. 340.

zuschreibt und er Mallarmé davon nicht ausschließt. Zugegeben, die Zeugnisse musikalischer Betätigung im Leben des Dichters sind äußerst spärlich; aber daraus kann man m.E. nicht folgern, daß man bei ihm von musikalischer Veranlagung nicht sprechen darf.

Wie nun ist Mallarmés „Musikbegabnis" aufzufassen? Sie einerseits beweisen zu wollen daraus, daß Mallarmé gelegen war ausschließlich an der Musikalität seines Verses (1), ist ebenso irrig wie das Verfahren Klemperers, diese seine Musikalität von der Seite seiner rein technisch-visuellen Kompositionsart, dem „Raumbild seiner Verse" (2), wie es uns in „Un coup de Dés" entgegentritt, erklären zu wollen. Denn damit wird das eigentliche Problem nur äußerlich berührt. Sieht man sich nämlich Mallarmés Schriften darauf an, ob und inwiefern er auf persönlicher Musikalität basiert, so kommt man zu dem Ergebnis, daß Mallarmé nicht nur mit den technischen Grundlagen der Komposition vertraut war, sondern auch aus innerer, musikalischer Veranlagung heraus seine Dichtung schafft. Es kommt hier eben auf die innere Einstellung Mallarmés zu seinem Werk an. Und da entdecken wir eine ungeheure Sensibilität Tönen gegenüber: „L' instrument des tristes, oui, vraiment: Le piano scintille, le violon donne aux fibres déchirées la lumière, mais l'orgue de Barbarie,dans le crépuscule du souvenir, m'a fait désespérément rêver. Maintenant qu'il murmurait un air joyeusement vulgaire et qui mit gaîté au coeur des faubourgs, un air suranné, banal: D'où vient que sa ritournelle m'allait à l'âme et me faisait pleurer comme une ballade romantique? Je la savourai lentement et je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul." (3)

Die eigentliche Entwicklung dieser Veranlagung

---

1) Vgl. Rauhut, a.a.O. S. 28.
2) V. Klemperer, GRM, a.a.O. S. 296.
3) Divagations, S. 8.

fällt in die Zeit, wo Mallarmé sich bewußt in den Dienst Richard Wagners und seiner Musik stellt. Der Besuch seiner Konzerte war für ihn das tiefste Erlebnis. Hier strömte das Fluidum des Orchesters derart in ihn über, daß es unmittelbar befruchtend auf ihn einwirkte. Und das ist Mallarmés Musikalität, seine Fähigkeit, das Reale in den Bereich überirdischer Tonarten zu transponieren. Er nennt dies den „état supérieur," „la divine transposition, qui va du fait à l'idéal."(1) Zu dieser Transposition aber gehört ein Dichter von urreinem, tiefstem Musikempfinden.

Daraus folgt nun nicht, Mallarmé habe aus der Poesie Musik machen wollen. Nur das Absolute, das „An-sich", das er geben will, bietet sich uns unter der musikalischen „Initiation", eine „flottaison d'idée désertant les hasards." In dieser „Weltflucht" liegt seine Musikalität: „...à quelle hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint." (2) Ihm in diese Höhen zu folgen, ist freilich nicht leicht; denn seine Poesie, dem Realen, Erdgebundenen, dem hasard entflohen, „se trouve face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots!" (3)

B. Mallarmés Verhältnis zur Musik Wagners.

Wagners Musik hat als wesentlichstes Merkmal die intuitive Erfassung seelischer Vorgänge: „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft,

---

1) Divagations, S. 251. 2) Divagations, S.297.
3) ibid.

die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind." (1) Da die Wagneristen sich zum Ziel setzten, eine der Wagnerschen Musik abgelauschte Tonfülle an die Stelle der pedantischen Wortsetzung parnassischer Sprachkünstelei treten zu lassen, so bedingte das eine bis ins Unergründliche hinabsteigende Verinnerlichung, eine „absorption de la conscience." Die Harmonie der Klänge im Innern des Menschen - „toute âme est une mélodie", sagt Mallarmé (2) - sollen dieselbe Stimmung suggerieren wie Musik. Und da ist es die Wagneroper, die diese „orientation musicale" vermittelt, eine „orientation", die ein äußerst kultiviertes, seelisches Anpassungsvermögen zur Voraussetzung hat: „C'est qu'au Wagner-Théâtre, on n'a pas conscience de soi-même; tout ce qui en moi est susceptible de répondre à l'appel de ce drame vivant, se mêle intimement à ce drame, vit de sa vie. Le reste est complètement annihilé ... car cette musique semble ne plus avoir d'existence objective, elle nous semble aussi bien être le propre mouvement de notre pensée qu'un enchaînement orchestral." (3)

Vollständig gebannt ist Mallarmé, wenn er unter dem Eindruck der Musik seine Umgebung vergißt. „Les milliers" sind ihm hier besonders verhasst, er ist der „aristokratischeste" unter allen, wenn er sich durch sie im Genusse oder besser der Konception der musikalischen Idee gestört fühlt. Mallarmé gibt sich in „Un spectacle interrompu" Rechenschaft von seiner Art, einer Aufführung beizuwohnen: „Quel repos est, sans voisins où verser des réflexions, voir l'ordinaire et splendide veille trouvée à la rampe par ma recherche assoupie d'imaginations ou

---

1) „Ein glücklicher Abend", Bd.I, S. 183.
2) Divagations, S. 241.
3) Rev. Wagn. I, 8, S. 233.

de symboles." (1) Auch hier tritt bei ihm das visuelle Moment der Konzeption in den Vordergrund. Zwei Welten kämpfen miteinander, die Besucher zu fesseln, die Lichtwelt und die Schallwelt. Die „grande foule" stellt sich mehr audistisch ein, während Mallarmé mehr visuell orientiert ist: „Tout oreilles, il fallut être tout yeux." (2) Wagners Musik löst bei Mallarmé die Vorstellung einer unergründlichen Tiefe, eines „abîme mystique" aus, in die sich auch seine Sinnenwelt verliert: „Voici des yeux, perdus, extatiquement, hors de leur curiosité." (3)

„Plaisir sacré", „lavage dominical de la banalité", „figuration du divin", „office", „culte", „religiosité", nennt Mallarmé die Konzerte und deren Besuch, die ihn in einen somnambulen Zustand versetzen. Schon der Anblick des Orchesters löst in ihm eine magische Kraft aus; gespannt erwartet er den ersten Taktstrich: „Le bâton directeur attend pour un signal!" (4) Das Signal für ihn, sich und seine Umwelt zu vergessen, ganz einzutauchen in den „abîme mystique" der Wagnerschen Musik. „Dès les premières notes de l'introduction", heißt es in der Rev.Wagn., „vous sentez qu'un monde harmonique nouveau vient de s'ouvrir; vous êtes surpris, quelque chose se révolte en vous, et ce n'est pas sans effroi que vous consentez à suivre le compositeur. Puis ces harmonies s'éclaircissent, le jour se fait dans ce chaos, vos oreilles s'accoutument à ces intervalles inusités. Peu à peu vous trouvez dans ces accords un charme inconnu qui vous attire; vous vous livrez sans résistance, vous appartenez tout entier à la pensée du maitre, qui vous pénètre et vous envahit." (5)

Hier offenbart sich Mallarmés ungeheuere Sensibilität nicht nur dem psychisch-intuitiven Klang-

---

1) Divagations, S.21. 2) ibid.
3) Divagations, S.298. 4) Divagations, S. 295.
5) Rev. Wagn. I, 1. S. 11.

charakter des Orchesters gegenüber: „l'orchestre avec ses déluges de gloire ou de tristesse versés, ne l'entendez - vous pas?" (1), auch das „Programm" lebhaft, ganz hermetisch (2) nachempfunden: „Voici qu'à exprimer la forêt, fondue en le vert horizon crépusculaire, suffit tel accord dénué presque d'une réminiscence de chasse" (3); oder ganz pastoral, wie die grüne üppige Wiese leuchtet und flieht in dem lustigen Plätschern des Baches: „Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique". (4)

C. Mallarmés Verhältnis zur Sprache Wagners.

Neben Mallarmés Einfühlungsvermögen in die musikalische Ideenwelt Richard Wagners ist es auch dessen Sprache, die ihm in der Verwirklichung seiner „surpoésie" zum Vorbild gedient hat. Wenn Wagner sagt, „es muß Neues geschaffen werden und abermals Neues", (5) so erstreckten sich diese revolutionären Absichten sowohl auf die Musik als auch auf die Rolle, die das Metrum und die Sprache bisher gespielt hatten. Die Wagneristen feiern ihn als Inbegriff dieser doppelten Kraft: „A la fois poète et musicien, il contient à lui seul autant d'Allemagne que le poète Goethe et le musicien Beethoven!" (6) Mallarmé nennt ihn: „Wagner, ... un poète, le plus superbement français" (7) und unterschreibt damit den Pakt seiner sprachlichen Abhängigkeit.

Wenn die öffentliche Meinung von 1885 mit Entrü-

---

1) Divagations, S. 206.
2) Zum Terminus „hermetisch" vgl. S. 44.
3) Divagations, S. 120.
4) Divagations, S. 121.
5) An F. Liszt vom 8. XI. 1852.
6) Rev. Wagn. I, 4, S. 132.
7) Divagations, S. 230.

stung feststellte, daß das Orchester Wagners eine Mixtur sei von Motiven der Handlung und denen einer inneren Anteilnahme, d.h. daß es nicht nur exakt die Melodie zum Ausdruck brächte, sondern auch der dichterischen Seite vollauf Rechnung trüge, so schöpften die Wagneristen in den metrischen und syntaktischen Kühnheiten den Mut, auch das Französische den Akrobatenkunststückchen des Wagnerschen Stils anzugleichen. Ein rein metrischer, gereimter, assonierter und alliterierter Vers nämlich wird von dem Autor des Tannhäuser angewandt, ganz wie es die Situation erfordert. Nietzsche lobt bei Wagner das körperhafte Leben des Ausdrucks, die Kraft der Erfindung, die einzig dastehe in den Formen, die Vereinfachung im Periodenbau, den wunderbaren Reichtum an starken und bezeichnenden Wörtern. (1) Diese Neigung manifestiert sich ebenso in dem Satzbau Mallarmés (2), der jeder Regel entbehrt. Das Hauptmoment in der Handhabung seiner Sprache besteht in der außergewöhnlichen Kürze, der Satzbau ist hermetisch. Der Hermetismus prägt sich aus in der Anhäufung von Epitheta, Unterdrückung von Konjunktionen, Verwendung von zusammengesetzten Substantiven und Neologismen, archaischen Wendungen in ihren ursprünglichen Bedeutungen, ungewöhnlichen Vor- oder Nachsilben, von der einfachsten Antithese bis zum raffiniertesten Wortspiel, alles Mittel, deren Anwendung aus dem Charakter der Wagnerschen Kunstästhetik resultiert. Denn da das Kunstwerk Wagners wie das der reifen Periode Mallarmés rein emotionaler Natur (3) ist, muß sich die Quantität des Satzes

---

1) Vgl. F. Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth.
2) Ich muß es mir hier versagen, eine erschöpfende Behandlung der Sprache Mallarmés zu geben, da dieses Gebiet einer besonderen Bearbeitung würdig wäre. Nur die Hauptmomente, sofern sie für den emotionalen Charakter des Mallarméschen Werkes von Wichtigkeit sind und aus dem Gesamtkunstwerk Wagners resultieren, seien hier behandelt.
3) Vgl. S. 34.

notwendiger Weise auf das Minimum des Ausdrucks beschränken.

D. Die Preziosität Mallarmés.

Die Frage nach der Quantität und Qualität Mallarméschen Sprachgutes führt uns auf das vielumstrittene Problem der Preziosität Mallarmés.

Für das Ziel, das sich die Wagneristen steckten, das Totalleben der Seele in der Kunst wiederzugeben, wie es Wagner will, ist eine Bestrebung von höchster Wichtigkeit: Die Bildung neuer Wörter. „La vie - notre vie surtout, si nerveuse - est un avènement ininterrompu de notions nouvelles. Sans cesse les sensations survenantes nous portent à des notions plus subtiles. L'artiste recréant cette vie devra désigner ces notions nouvelles par des termes nouveaux." (1) Und um diese Neuschöpfungen zu Trägern der Idee zu machen, müßten zunächst Form und Syntax einer strengen Gesetzmäßigkeit untergeordnet werden. Vor allem dürften die bestehenden Wörter nur einen präzisen Sinn haben. Man sei sich bewußt, daß diese beiden Voraussetzungen im modernen Sprachgebilde nicht mehr existieren: „Nous avons adopté", heißt es in der Rev.Wagn.: „une syntaxe ridicule, où s'étale innombrable et monstrueuse L' E X C E P - T I O N." (2) Durch die Erfindung von Neologismen aber nähme der mit ihnen konstruierte Satz eine Sonderstellung unter den bisherigen Satzgefügen ein, vielleicht sogar ergäbe er einen durchaus unverständlichen Sinn, den man nicht verstehe in Ermangelung einer logischen Syntax, deren einzige Aufgabe es letzten Endes sei, nur einen und zwar den Sinn dem Satz einzuhauchen, den er ausdrücken soll. Darum verwerfen die Wagneristen jedes metaphorische Gebilde, da sie von dem Gedanken ausgehen, daß von

---

1) Rev. Wagn.II, 5, S. 170.
2) ibid.

jeher das Denken der Neigung gefolgt sei, die Erkenntnisse bidlich zu fassen. Denn sobald es dem Denken und als dessen Ausfluß dem Sprachvermögen versagt gewesen sei, in weiteres Neuland einzudringen, habe man sich mit einer Metapher als Ersatz beholfen. Nach und nach habe das Denken sich daran gewöhnt, mit diesem Behelf sich zu begnügen, bis daß zuletzt eine solche Metapher für das Eigentliche genommen worden sei. „La misère la plus cruelle", ereifert sich H.S. Chamberlain, „de notre langue est l'abolition des significations précises, la pestilente invasion des synonymes et des métaphores." (1) Jedem Wort soll also ein einziger Denkmoment, eine einzige Vorstellung entsprechen. Dazu bedürfe die Sprache in ihrer „Dekadenz" einer völligen Umwälzung. Aber auf diesem „dekadent-morschen" Gerüst eine neue Sprachorganik aufzubauen, erscheint den Wagneristen eine Sisyphusarbeit: „Sur une telle langue comment greffer les mots nouveaux sans être incorrect et sans devenir inintelligible?" (2)

Diese Renovation, diese Revolution soll nun folgendermaßen vor sich gehen: Man soll sich bemühen, den visuellen Charakter eines Wortes so in sich aufzunehmen, daß man nach und nach imstande sei, es wiederum den einzelnen Nüancen der auszudrückenden Idee unterzuordnen: „La recréation des notions subtiles ne sera possible que si l'on se reprend à V O I R les mots, alors seulement on pourra les modifier, les infléchir, suivant les nuances des idées." (3)

Man ist sich dieser schwierigen Aufgabe wohl bewußt. Und etwas pessimistisch lautet die Frage T. de Wyzewas: „Quand donc naîtra cette littérature artistique produisant la vie totale d'une âme?" Doch zuversichtlich, fast pathetisch, sucht er sich über jeden Zweifel hinwegzusetzen: „Elle naîtra, cette

---

1) Rev. Wagn. II, 5, S. 171.
2) Rev. Wagn. II, 5, S. 172.
3) Rev. Wagn. II, 5, S. 173.

belle littérature, dans la bienheureuse semaine-oh si proche --- dans la semaine où les âmes différentes, seules capables de créer un tel art et de le recevoir où elles seront excitées à l'affinement ininterrompu, joyeux, de leur différence, dans la semaine-la délicieuse semaine bien aimée --- dans la semaine - demain, demain matin!" (1)

Die neue Literatur, wie sie der reife Mallarmé vertritt und bis zur letzten Möglichkeit ausschöpft, entspringt also dem Bestreben, durch die Verbindung von Silben eine intensive Emotion hervorzurufen. Der emotionale Charakter dieser angestrebten Literatur besteht darin, daß eine Reihenfolge von sich überstürzenden Wortbildern die Seele so berühren soll, daß sie nicht fähig ist, die einzelnen Elemente zu unterscheiden: „C'est comme la secousse joyeuse d'un large flot, qui s'élève, et qui l'envahit. Les sensations, tout à l'heure perçues nettement, se joignent à cette marée tumultueuse d'idées. Il (der „Leser") éprouve un bonheur fiévreux, quelque rapide grandissement de soi, dans cette vie évoquée. Alors le rythme de ses images s'accélère: elles tournoient maintenant, tournoient sans arrêt devant lui: une allégresse montante, haletante, éperdue." (2) Man könnte treffend hier das Bild eines vor den Augen sich abrollenden Films verwenden, dessen einzelne Bilder an sich nicht konzipiert werden, dessen Gesamtbild jedoch die Erregung des Gesamteindruckes, d.i. Emotion, hinterläßt. „La vie", schreibt T.de Wyzewa, „que peuvent recréer les littérateurs, est une vie, où les émotions interrompent, par place, la série des notions." (3) Manchmal entlockt dieses oder jenes Einzelbild einige kommentierende Worte oder gar einen Satz, vielleicht völlig sinnlosen Inhalts, was dann als sonore Begleiterscheinung des sich abspielenden Vorgangs, als markante

---

1) Rev. Wagn. II, 5, S. 173.
2) Rev. Wagn. IV, 3, S. 183.
3) Rev. Wagn. II, 5, S. 170.

Stützpunkte für diese oder jene hervorstechende Idee zu werten wäre. Manchmal auch entrückt der Vorgang gänzlich die Seele dem Sein, die stammelnden Worte hören auf, ebenso die Begriffe, die sich vielleicht daran knüpfen. Das stellt den höchsten Grad der Emotion dar, den Rêve - Zustand, in dem die Seele von der Gesamterregung ganz absorbiert ist.

Diese Tendenz schließt sich aber in einem Punkte der überkommenen, notionellen, begrifflichen Wiedergabe des Gedankens an: Sie bedient sich ein und derselben Zeichen, d.h. derselben Silben, wenn auch in anderer Zusammensetzung, sodaß diese neue Silbenverbindung neue Wortgebilde gebiert von eigenartig fremdem Charakter, ungewöhnlich syntaktischen Wendungen etc.

Die Emotion in Worte zu kleiden, ist natürlich unmöglich. Das hieße sie zerstören. Sie kann nicht direkt übertragen, sondern nur suggeriert werden. Zur Suggestion der Emotion aber, der letzten und feinsten seelischen Auswirkung, ist eben nur ein Mittel das taugliche: Der musikalische Ton.

Jedoch, fragt man sich, wie kommt der Ton zu dieser einzigartigen Fähigkeit? Sicherlich nicht durch Prädestination von der Natur aus. Ursprünglich hat der Ton nicht mehr und nicht weniger als jede andere Äußerung die Fähigkeit besessen, z.B. Schmerz oder Freude auszudrücken. Ein Beweis, daß bei jedem Volk dieselbe Emotion durch völlig verschiedenartige Rhythmen oder Töne hervorgerufen wird.

Die Fähigkeit also, Emotion zu suggerieren, ist ein rein menschliches Vermächtnis an den Ton, an die Musik.

Von diesem Standpunkt aus, daß also ursprünglich Wort gleich Ton und Ton gleich Wort zu setzen ist, leiten die Wagneristen die Ansicht her, daß der unartikulierte Laut ganz denselben emotionalen Charakter besitze wie der Ton, der auf einem beliebigen Instrument erzeugt ist; daß das Wort seinem innersten Wesen nach nichts anderes darstelle als

Emotion, an ein bestimmtes Zeichen gebunden; daß schließlich die künstlerisch vollendetste Poesie diejenige sei, die in der Verbindung von Wort und Ton fähig sei, emotional zu wirken: „Les littérateurs ... aperçurent que les mots, en outre de leur signification notionelle précise, étaient, pour l'oreille, des sonorités spéciales, et que les syllabes étaient devenues des notes musicales, et aussi les rythmes de la phrase. Alors ils tentèrent un art nouveau, la poésie. Ils usèrent les mots non plus pour leur valeur notionelle, mais comme des syllabes sonores, évoquant, dans l'âme l'émotion." (1)

Das ist auch der tiefere Sinn der Preziosität Mallarmés. An sich ist sein Vokabelschatz nicht beschränkt, wie man oft lesen kann. Mallarmé will und muß preziös sein, um durch diese Preziosität den Silben - die Wörter als solche spielen in seiner reifen Poesie eine geringere Rolle - die emotionale Kraft und damit die Tragfähigkeit der Idee zu geben.

Da muß uns die Ansicht Klemperers zweifelhaft erscheinen, der behauptet, daß „Mallarmé keineswegs durch die Besonderheit seines Fühlens und Denkens zur Verstiegenheit seines Ausdrucks gezwungen wird, vielmehr nur durch seinen Willen zu kostbar neuer Form." (2) Zwar sieht K. über Thibaudet hinaus die Preziosität als d a s Moment seiner Poesie an: „Bei Mallarmé aber ist sie (die Preziosität) nicht eine Tendenz neben anderen, nicht eines unter achtzehn Elementen seiner Poesie, wie Thibaudet annimmt, auch nicht bloß das Hauptmoment, sondern unendlich viel mehr." (3) Ebenso betrachtet K. Mallarmés Preziosität „solipsistisch", wie sie etwa dem „verfeinerten Subjektivismus" eines Montemayor entspringt. Wenn K. dann noch das Analogon zu ziehen sucht - in diesem Punkte folgt er Thibaudet - zu der Preziosi-

---

1) Rev. Wagn. II, 5, S. 105.
2) Victorieusement fui, GRM XV, S. 298.
3) ibid.

tät eines Hôtel Rambouillet und zu dem Schluß kommt, daß auch Mallarmé an seiner „Formverstiegenheit seine Existenzberechtigung" sucht:(„Mallarmé ist ständig von der Angst gejagt, nicht neu, nicht originell genug zu sein... Er ist dunkel, nicht aus einer Überfülle des Denkens und Fühlens heraus, sondern aus Leere oder unbegründeter Angst vor Leere, nicht aus Stärke, sondern aus Schwäche")(1), so muß ich nachdrücklichst feststellen, daß Mallarmés Preziosität nicht darauf ausgeht, „sich so fein und zierlich als möglich auszudrücken" (2), sagt er doch selbst, er wolle schreiben „en langage de conversation." Der Künstler wäre doch ein Tor, wenn er aus dem Prinzip der Preziosität, wie sie ein Hôtel Rambouillet präsentiert, Künstler sein wollte. Mallarmés „Preziosität" ist einzig und allein, wie ich vorhin darlegte, ein Postulat seiner Kunstästhetik. (3)

In der Betrachtung der qualitativen Seite Mallarméschen Sprachgutes wäre noch zu berücksichtigen, daß der Beruf als „professeur d'anglais" am Lycée Condorcet Mallarmé in den Stand setzte, sich auf derartige sprachliche Spekulationen einzulassen. Daraus erklärt sich, daß, wenn man diese oder jene unklare Stelle ins Englische überträgt, er uns viel verständlicher erscheint, da er nicht selten den englischen Stil unmittelbar ins Französische übernimmt. Ebenso entdecken wir bei Wagner tiefgehende philologische Kenntnisse dank seiner Studien, die er das ganze Leben hindurch mit Vorliebe betrieb. Wenn Wagner sagt, er habe alles unterdrückt, was überflüssig, ungenau sei, und er sei nur auf den Kern bedacht, so läßt das uns erklärlich erscheinen, wenn jedes Wort den präzisen Sinn, die unfehlbare

---

1) V. Klemperer, a.a.O. S. 298.
2) ibid.
3) Zu Mallarmés „labeur de linguistique", den Klemperer als Beweis für die Art seiner Preziosität ins Feld führt, s.S. 73.

Treffsicherheit haben muß (1). Wagner geht neben dem Gebrauch von möglichst einfachen Wörtern auf die Wurzeln der Sprache zurück und verwendet mit Vorliebe archaische Wendungen. Selbst in dramatischen Krisen von höchster Spannkraft begegnen wir immer drei oder vier einfachen Wörtchen wie „selig", „brünstig", „heilig". E. Dujardin nennt diese Konzentration des Ausdrucks, diese orakelhafte Kürze der Wörter „mots sommets", die bei Wagner nichts anderes sind als das verdichtete Motiv, das die Symphonie ausspinnt und erweitert.

Ein gleichartiges Experiment innerhalb des hermetischen Ausdrucks finden wir bei Mallarmé. Sein „Démon de l'analogie" umfaßt Spekulationen auf das Wort, nicht auf Form noch Bedeutung, sondern auf dessen Modulationsfähigkeit. Wagner verwirft die „Orgien" der Modulation, in denen sich die modernen Komponisten gefallen. Die Modulation soll ein Postulat der dramatischen Situation sein, d.h. die emotionsbestimmenden Elemente eines Satzes sollen auch im Orchester vertreten sein. Er führt als Beispiele an: „Die Liebe bringt L u s t und L e i d" und „Liebe gibt L u s t zum L e b e n." (2) Im ersten Falle muß zwischen den emotionalen Polen „Lust" und „Leid" die Modulation eine ganz andere sein als im zweiten Fall, wo „Lust" und „Leben" die Korrespondente bilden, d.h. wo der ganze Satz denselben emotionalen Charakter hat.

Von diesen Theorien Wagners über die Modulation (3) ausgehend, versucht sich Mallarmé in gleichen Experimenten: „La Pénultième est morte" --- „La Pénultième est morte" -- „elle est morte,-- bien morte, - - la désespérée Pénultième -- (4), wo er rein emotio-

---

1) Vgl. An E. Hanslick v. 1. Jan. 1847.
2) Vgl. „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" Bd. X S. 229 ff.
3) Vgl. „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" Bd. X
4) Divagations, S. 12 ff.

nalen Werte der Freude und des Schmerzes des an sich sinnlosen Satzes, analog einer musikalischen Modulation, auf sich wirken läßt und ausdeutet.

V. Das Problem des Gesamtkunstwerkes.

Mit der Behandlung der Frage von Wort und Musik und ihren Beziehungen zueinander hätten wir schon das Problem des Gesamtkunstwerkes angeschnitten. Richard Wagner hatte erkannt, daß nicht in der Oper, sondern im Drama und zwar im Wort - Ton - Drama seine Kunst ihre letzte und höchste Aufgabe erfüllen könne. Ihm war es vorbehalten, in der Verschmelzung des Dichterischen mit dem Musikalischen einen eigenen und einzigartigen Weg zu gehen, den zwar schon vor ihm mancher Künstler erfolglos beschritten hatte, ich erinnere an Gluck, Mozart, vor allem an E.T.A. Hoffmann, der, obwohl ein geborener Dichter, aus Sehnsucht nach vollkommener Schöpfung zum Musiker wurde, in dem Bestreben, sich aus der Nüchternheit des Gedankens herauszureißen, und sich in eine, von allem Realen losgelöste Transzendenz zu flüchten. (1)

Dieser „Wille zur Musikalität", die vorbereitende Evolution zu dem Gesamtkunstwerk eines Wagner, prägt sich ebenso deutlich bis zum Erscheinen Mallarmés in der französischen Literatur aus.

Ein „pressentiment d'une technique nouvelle" wird in „Petit Traité de versification" die Forde-

---

1) Auch das Problem der Synästhesie, das auf E.T.A. Hoffmann zurückgeführt wird (Rauhut), ist m.E. nichts anderes als eine Etappe zum Gesamtkunstwerk Wagners hin. Denn auch das Wesen der Synästhesie besteht, im Grunde genommen, in einer Entgrenzung der einzelnen Kunstgattungen, freilich übertragen auf ihre sensuellen Auswirkungen, mit dem Zweck, der dahinter stehenden Idee näher zu kommen. Baudelaire führt das Correspondances-Problem direkt auf Wagners Gesamtkw. zurück (L'art Romantique, S. 206; vgl. dazu Braak, S. Neophil. VII, S. 248.

rung T.de Banvilles genannt, die Lyrik zu gesungener Dichtung zu erheben: „Le vers est parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition." (1) Obgleich sich Banville selbst nicht recht klar ist, wie diese Vermusikalisierung vor sich gehen soll, - da er Rhythmus und Klang nicht zu unterscheiden weiß - so taucht doch hier zum ersten Male die Idee auf, das Klangliche über Victor Hugo hinaus, dessen musikalische Form des Verses ihm nicht genügt, als wesentlichstes Merkmal der Lyrik zu propagieren. Das läßt Mallarmé dankbar seiner gedenken in seiner Skizze „Théodore de Banville": Je vouai à Théodore de Banville un culte." (2)

Baudelaire sucht in „L'Art Romantique" der musikalischen Haltung eines Dichters dadurch beizukommen, daß er dessen Werke auf die Häufigkeit der musikalischen Termini untersucht. Diese etwas mathematische Methode wendet er auf Banville an und kommt zu dem Ergebnis, daß sich unter den Begriff „lyre" die ganze Poesie Banvilles einreihen läßt: „...en un mot, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique." (3) Oder, wie Mallarmé urteilt: „...mon objet est Théodore de Banville qui n'est pas quelqu'un, mais le son même de la lyre." (4) Unter diesem Aspekt ist auch für Baudelaire der Vers weniger rhythmische Bewegung als Klangkörper, „où l'âme chante, ou elle est contrainte de chanter." (5) Der Vers soll ganz

---

1) Zitiert nach V. Klemperer „Moderne französische Lyrik", S. 13.
2) Divagations, S. 117.
3) L'Art Romantique S. 353.
4) Divagations, S. 118.
5) L'Art Romantique S. 353.

dem Ausdruck der musikalischen Ich-Welt dienen. So hat das Gedicht die Aufgabe, die Phantasie des Lesers nicht an Hand deskriptiver Wiedergabe der uns umgebenden Dinge zu bestimmen, sondern gleichsam die Seele wie Saiten in Schwingungen zu versetzen zum Schaffen eigener Bilder, des Sonnets, der Ballade, des Rondos. (1)

Auch Verlaine erstrebt in seinem Kampfruf

„De la musique avant toute chose,
De la musique encore et toujours"

das gleiche Ideal wie Banville und Baudelaire, möglichst viele musikalische Elemente in die Poesie hineinzutragen, die Sprache nach der musikalischen Seite zu verfeinern, den lautlichen Wohlklang durch Verwendung des Ungleichsilbners, des vers libéré, durch Assonanz und Alliteration zu erhöhen (2), was man als „Durchdringung der Lyrik mit dem Geiste der Musik" verstehen könnte.

Diese Tendenz findet schließlich nicht nur in Frankreich ihre Überspitzung - etwa in Rimbauds berühmt-berüchtigtem Vokalsonnet oder gar in den Instrumentationskünsten eines René Ghil, - auch die moderne italienische Literatur kennt solche Exzesse; so erstreben die Mailänder Futuristen, unter ihnen besonders Filippo Tommaso Marinetti, in ihrer Kampfschrift „Manifeste technique de la littérature futuriste" (Mailand 1912) Durchbrechung aller geschlossenen Formen nicht nur der Dichtung, sondern der Grammatik überhaupt: „Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance. Il faut employer le verbe à l'infini, il faut orchestrer les images," (3), eine Tendenz, die

---

1) Vgl. Baudelaire: „Curiosités esthétiques" S.278 ff, wo B.von der Imagination,der „imagination créatrice als dem Hauptmoment der dichterischen Inspiration überhaupt spricht. Vgl.dazu S. 11
2) Vgl.Curtius,E.R.„Französischer Geist im neuen Europa"S. 167 f.
3) Zitiert nach K. Vossler „die neuesten Richtungen

die Form der Dichtung mißbraucht zu futuristischer Schlagzeugtechnik, die Regen und Hagelschlag, Dampfpfeifen, Maschinengehämmer etc. imitieren soll, wo es sich handelt um gewalttätige Spielereien innerhalb einer sprachlichen Form oder Unform. Da jedoch hat Vossler Unrecht, wenn er auch Mallarmé zu den „Erzvätern" dieses Futurismus zählen will.

Für Mallarmé liegt der Fall umgekehrt. Für ihn ist nicht die Form, nicht einmal die Dichtung als solche das Primäre innerhalb der künstlerischen Inspiration, sondern die Musik, besser die musikalische Idee (1). Die Fiktion der musikalischen Idee ist für ihn Poesie: „La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence", (2) eine These, die er in letzter Konsequenz in „Un coup de Dés" zu beweisen und zu verwirklichen sucht. Die Idee der absoluten Musik soll seine Poesie inspirieren: „Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la poésie." (3)

Diese Einstellung Mallarmés resultiert einzig und allein aus der Idee des Gesamtkunstwerkes oder Worttonkunstwerkes Richard Wagners, wie Mallarmé feierlich bekennt „...la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie." (4)

Als erster auf den Zusammenhang des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes mit der Ideenwelt Mallarmés verwiesen zu haben, ist das Verdienst V. Klemperers: „Es mag so aussehen, und gelegentlich so hingestellt werden, als laufe Mallarmés gesamte Kunstübung darauf hinaus, das romantische Gesamtkunst-

---

der italienischen Literatur" in „Die Neueren Sprachen", Marburg 1925, 2.Bhft, S. 12 ff.

1) Das Wesen der Idee der absoluten Tonsprache wird uns vielleicht klarer, wenn wir an Beethovens „Neunte" denken, die als Krönung von der Idee der Freude ganz überstrahlt wird.
2) Divagations, S. 277.
3) Divagations, S. 244.
4) ibid.

werk Wagners in Sprachform allein zu pressen." (1) Zwar geht Mallarmé darauf aus, Musik und Poesie in eine so enharmonische Bindung zu bringen, daß sein Kunstwerk ein Worttonkunstwerk à la Wagner darstellen sollte. Doch war es Mallarmé weniger um die formelle Nachahmung (2) zu tun als um die Wertung der musikalischen Idee auf dem Wege der Emotion. Ohne Zweifel kultiviert Mallarmé die Form, jedoch nur unter dem Gesichtspunkt der auszudrückenden Idee. So beurteilt auch T.de Wyzewa ihn, wenn er schreibt: „Il chercha la forme idéale d'une poésie purement émotionelle mais indiquant la raison des émotions en même temps qu'elle les traduisait."(3)

Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß Wagner als geborener Dichter-Musiker einen viel leichteren Stand hatte als Mallarmé, weil Wagner das, was Mallarmé nur dunkel vorschwebte, sich selbst klar bis zur höchsten Anschaulichkeit zu gestalten vermochte. Bei Wagner ist eben der dichterische Ausdruck so in seinem musikalischen Empfinden begründet, daß der Tonausdruck, latent im Worte, sich im Augenblicke der schöpferischen Betätigung gleichsam von selbst einstellte. Daraus resultiert jenes natürliche und effektvolle Gleichgewichtsverhältnis zwischen Wort und Ton, zwischen syntaktischer und musikalischer Prosodie. Über die

---

1) Victorieusement fui, GRM, S. 301.
2) Daß Klemperer nur an diese denkt, geht deutlich aus dem nun Folgenden hervor: „Der als dramatische Monolog gedachte „Après-midi d'un Faune" sollte auf der dekorierten Bühne gesprochen und von Tänzen begleitet werden. Er wurde von Debussy komponiert. Das Gedicht sollte also nach Mallarmés Absicht zu alledem, zu Bühnenbild, Tanz, Musik Anlaß geben. Es sollte als Wortkunstwerk das Gesamtkunstwerk Wagnerscher Art komprimiert enthalten, andere mochten ausbreiten, was hier zusammengedrängt war. a.a.O. S. 301.
3) Rev. Wagn. II, 5, S. 163.

Art seiner Produktion schreibt Wagner: „Zunächst kann mich kein Stoff anziehen als nur ein solcher, der sich nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja, eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe... Dazu müssen aber auch allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner anderen Behandlung als nur der der musikalischen fähig sind." (1)

Mallarmé dagegen, der zu wenig ausübender Musiker war, um sich des reinsten und wirksamsten Mittels zur Verständlichmachung seiner Ideen bedienen zu können, konnte dieses Gleichgewichtsverhältnis nicht herbeiführen, sondern mußte sich darauf beschränken, das musikalische ebenso wie das poetische Moment innerhalb einer sprachlichen Möglichkeit zu suchen. (2)

Wenn ich vorhin darlegte, daß innerhalb der Inspiration Mallarmés nicht die Poesie, sondern die musikalische Idee das Primäre ist, daß Mallarmé im Gegensatz zu allen andern Dichtern aus der musikalischen Idee heraus seine reife Poesie schafft, so resultiert daraus seine negative Einstellung zur Sprachform. Negativ insofern, als er keine Spekulationen auf das Wort und dessen Bedeutung unternimmt, sondern Konsonanten, Vokale und Silben als Umformer,

---

1) An Karl Gaillard vom 30. Januar 1844.

2) Vgl. P. Valérys Wort über Mallarmé: Le passage du songe à la parole occupa cette vie infiniment simple, de toutes les combinaisons d'une intelligence étrangement deliée. Il vécut pour effectuer en soi des transformations admirables. Il ne voyait à l'univers d'autre destinée concevable que d'être finalement exprimé. On pourrait dire qu'il plaçait le Verbe, non point ou commencement, mais à la fin dernière de toutes choses. Zitiert nach Curtius, E.R. a.a.O.S.180.

als „divine transposition" der Idee wertet.

Aus dieser Tatsache heraus drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf: Ist der reife Mallarmé überhaupt noch Symbolist? Seine Poesie, sagt T.de Wyzewa „emporte l'âme déjà au delà des symboles". (1) Wenigstens ist Mallarmé kein Symbolist im literarischen Sinne.

Das wird uns um so klarer erscheinen, wenn wir einen kurzen Rückblick auf Mallarmés dichterische Entwicklung werfen, um gleichzeitig damit darzutun, daß die Periode seines „dunklen Stils" sich nicht folgerichtig aus der Baudelaire-Gefolgschaft entwickelt (wie Rauhut und Klemperer annehmen), sondern vom Gesamtkunstwerk Richard Wagners bestimmt ist.

Mallarmés Entwicklung geht von Baudelaire aus und mündet in Wagner: der Weg einer dichterischen Evolution, der schon äußerlich gekennzeichnet ist durch die Namen.

Noch ganz im Fahrwasser Baudelaires, tiefschwelgend in Synästhetik, dem ureigensten Gebiet der Symbolisten, ist sein „Schwanensonnet", das auf Gautiers

„Un cigne s'est pris en nageant
Dans le bassin de Tuileries"

zurückgeht ebenso wie auf Baudelaires „Le Cygne", tiefstes Bekenntnis zu seinem Meister. Ein Gedicht, auf i-Laute komponiert, ganz Symbol: die Schneelandschaft in betäubender Helle als Bild metaphysischer Unendlichkeit und Reinheit, eine „Symphonie in Weiß-Dur". Den Symbolisten Mallarmé zeigen uns deutlich „Las de l'amer repos", das feinste Gedicht seiner Frühperiode, dann „L'azur", „Le Guignon", das seinen Ursprung wiederum Baudelaire verdankt. Der Vers Baudelaires

„Ils tettent la douleur comme une bonne louve"

trägt bei Mallarmé folgende Fassung:

„Ils tettent la douleur comme ils tetaient le rêve",

während „L'azur" sich in zwei Gedichten an Banville

---

1) Rev. Wagn. I, 3, S. 72.

anlehnt.

„Une négresse par le démon secouée"
ist geboren aus Baudelaires
„Charme inattendu d'un bijou rose et noir"

Die wollüstigen Strophen Baudelaires „Sur une chevelure" haben Mallarmé die Idee seines „splendide bain de cheveux" und „rivière timide" vermittelt.

Im ganzen kann man sagen, daß die Musikalität Banvilles und die Thematik Baudelaires sein frühes Schaffen bestimmen, dem noch der ganze Fluch der „Fleurs du Mal" anhaftet, die Stimmung der Todesnähe, die schwüle Hospitalatmosphäre eines Verlaine, die décomposition der Baudelairianer, wie sie sich deutlicher nicht ausprägen kann als in „Les Fenêtres":

„Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de la maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or....

Hier noch gibt Mallarmé Entlehntes in entlehnter Form. Die Entwicklung dieses ersten Stadiums der Baudelaire-Gefolgschaft bricht ab mit der „Hérodiade", dem Werk, das nach Mallarmés Mitteilung von einem Prélude und einem Finale als markanten Zeichen Banville'scher Musikalität eingeleitet bzw. beschlossen werden sollte (1). Mallarmé dachte bis zum Schluß seines Lebens nicht an deren Vollendung,

---

1) „Hérodiade" ist uns nur als Fragment erhalten. Vgl. „Poésies", Anhang S.163; ferner F.Nobiling „Die Hérodiade Mallarmés" in ZFSL VIII, S.227 ff.

ein Beweis dafür, wie sehr er seine Kunstanschauungen änderte. Das läßt ihn in „Plainte d'automne" noch einmal in ironischem Mitleid des Muttergottes-kultes eines Verlaine gedenken: „Depuis que Maria m'a quitté pour aller dans une autre étoile - laquelle, Orion, Altaïr, et toi, verte Vénus?" (1)

Seine bewußte, plötzliche Abkehr von Baudelaire, sein Ekel an der Poesie des Fleisches, seine bisherigen zerquälenden Zweifel, aber zugleich sein heroischer Entschluß zu seiner Auferstehung, das sind die Elemente, die seine „Brise marine" gestalten:

„La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là - bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne tiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur defend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont- ils ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts ni fertiles îlots ...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!(2)

Ob das Bild des Irrenden, dessen „Masten die Stürme laden", der „ohne Mast noch grüner Insel Flor", der, „das Getakel schaukelnd, den Anker hebt nach einer fremden, heißen Erde", ob der letzte Schrei: „Doch, o mein Herz, horch, horch auf der Matrosen Chor", ob all das uns nicht berechtigt, in Wagners „Fliegender Holländer" den genialsten Vor-

---

1) Divagations, S. 7.
2) Vgl. die vorzügliche Übersetzung Stefan Georges in „Zeitgenössische Dichter", 2. Tl. S. 35.

wurf zu diesem Gedicht zu sehen?

Mallarmé, im Bann Wagnerscher Dramen, konzipiert anfänglich das Erlebte zugleich mit der daraus wirkenden Idee, wie es sich deutlich im „L'après-midi d'un Faune" zeigt, dem Werk, das der ersten Wagner-Periode angehört, wo es sich in wechselseitiger Thematik handelt um die enge Verbindung von Realem und Abstraktem, von „sinnlichem Sein und Seinssinn", von realem Erlebnis und ideeller Reflexion des Erlebten.

Von hier aus betritt Mallarmé den Weg, der ihn zur „idée pure" führen soll, der sein letztes dichterisches Bemühen gilt:

„Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des irridées
Surgir à ce nouveau devoir."
(„Prose pour des Esseintes")

Das ideenhafte Schaffen Mallarmés basiert auf Richard Wagners Gesamtkunstwerk; die Jüngerschaft Wagners mußte notwendigerweise in eine Flucht des Realen münden. Mallarmé ist ständig gequält um die Verwirklichung der Doppelaufgabe, vor die ihn Wagner gestellt hatte, in der Verquickung von Ton und Wort dem absoluten Sein der musikalischen Idee näher zu kommen, eine Selbstforderung, die ihm endlich in „Un coup de Dés" zur Utopie wird. Unter dem Druck dieses Bewußtseins schreibt er in „Musique et Lettres": „Oublions la vieille distinction entre la Musique et les Lettres... que la Musique et les Lettres sont la face alternative,.. avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée". (1) Nur von diesem Gesichtspunkt aus können wir F. Hobohms Analyse des Künstlertums Stéphane Mallarmés verstehen, „die Suche Mallarmés nach dem absoluten Sein" gründe sich auf den Verzicht auf das Leben und jegliche Realität, der quälenden Gier, sein Werk von

---

1) Musique et Lettres, S. 51.

allem Stofflichen zu befreien. (1)

Was Mallarmé an die Musik fesselte, war, daß sie die reinste Form aller Kunst, die direkte Übertragbarkeit der künstlerischen Idee verkörpert. Denn „in der Musik selbst liegt eine Idee der Welt", sagt Wagner (2), ein Satz, den Schopenhauer in „Die Welt als Wille und Vorstellung" aufstellt, indem er der Musik den Platz zuweist, der ihr gebührt. Keine andere Kunst, sagt er hier, wirke auf den Menschen so unmittelbar ein, so tief, weil keine andere Kunst so tief in das Wesen der Welt eindringe. In dem Aufgeben des eigenen Willens, in dem Übergehen in den Gesamtwillen bestehe das einzige Glück für den Menschen. In der willenlosen Hingabe an das Schauen der Ideen liege das Wesen des künstlerischen Schaffens und Erlebens, das in der Musik, dem unmittelbaren Ausdruck des Weltwillens in uns, seinen Höhepunkt erreiche.

Aus diesen Gedanken gebiert Mallarmé seine Theorie der Metaphysik: „Nous savons, captif d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est .... car cet „au delà" en est l'agent." (3) In dem Willen, dieses „au delà" seiner Kunst einzuhauchen, schreibt er: „Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et je vais prouver ce postulat." (4)

Auf Wagners Gesamtkunstwerk wird mit allem Nachdruck in der Revue Wagnérienne hingewiesen, was Mallarmé nicht zuletzt ein starkes Rückgrat für sein Künstlertum gegeben haben mag. Wiederum ist es T. de Wyzewa, der sich besonders um Definition des Gesamtkunstwerkes bemüht und die Nutzanwendung auf die bodenständige Kunst zu machen sucht: „Le but, pour le poète musicien, n'est pas la poésie et n'est pas la musique. Le seul but, c'est le drame

---

1) „Die Bedeutung französischer Dichter im Werk und Weltbild Stefan Georges" S. 112 ff.
2) Ges. Schriften Bd. IX, S. 184.
3) Musique et Lettres, S. 44.
4) Musique et Lettres, S. 45.

lui-même, c'est-à-dire l'action, la passion, la vie. Poésie et Musique ne sont pas que de moyens. Elles se sacrifient, lorsqu'il le faut, à l'effet supérieur qui doit être produit." (1)

---

1) Rev. Wagn. I, 2, S. 31.

VI. Der emotionale Charakter des Gesamtkunstwerkes.

Wenn Baudelaire im „Salon de 1859" die „Imagination créatrice" als „reine des facultés" feiert, das Hauptprinzip Mallarméscher Kunstästhetik jedoch in der Emotion besteht, so liegen diese Begriffe auf einer Entwicklungslinie, die von der symbolistisch-synästhetischen Vorstellung der Baudelaire-Schule zur emotionalen Ideenschau Mallarmés führt, dem dieses Kunstprinzip in erster Linie in dem emotionalen Charakter des Gesamtkunstwerkes aufgeht. So entdeckt E. Dujardin, daß die Funktionen der einzelnen Kunstarten nur den Zweck der Emotion, der Gesamterregung besitzen: „Lorsqu'on est assis dans une stalle pour assister à une représentation de „Lohengrin" ou de Tristan et Iseult, il ne faut pas se demander: „Entendrai-je de belles mélodies" ou „Entendrai-je de beaux vers?" Il faut se dire „On va représenter devant moi un drame. Serai-je ému?" (1)

Für Wagner entspringt die Kunst nicht einer bestimmten Kunstgattung, weder der Malerei, noch der Poesie oder der Musik. Er hatte erkannt, daß Maler, Poeten und Musiker sich um ein und dasselbe Kunstideal abmühen, ein jeder auf seine Weise. Für ihn existiert die Kunst nicht lediglich in der Malerei, Poesie oder Musik, sondern in der Vereinigung dieser Kunstgenren und in dem Leben, das diese Union zu provozieren fähig ist. Das Leben soll die Kunst schaffen, nicht allein das sinnliche oder geistige, sondern das ganze Innenleben des Menschen. Die Kunst muß demnach realistisch sein. (2) „La peinture, la littérature, la musique", sagt T. de Wyzewa, „suggèrent seulement un mode de la vie. Or la vie

---

1) Rev. Wagn. I, 2, S. 32.
2) Vgl. „Das Kunstwerk der Zukunft", Bd. III, S. 68 ff.

est l'union intime de ces trois modes. Aux peintres bientôt, comme aux littérateurs, leur art dut paraître insuffisant pour créer toute la vie qu'ils concevaient. Aussi voulurent-ils, dès longtemps, élargir les attributions de leur art, l'employer à reconstituer les formes différentes de la vie." (1)

Es handelt sich hier um eine Entgrenzung der einzelnen Kunstarten oder um das Einbeziehenwollen jeder anderen Kunstart in die eigene. Die Literatur, die Kunst der Begriffe, die Malerei, die Kunst der Empfindung haben in ihrer Verbindung unter Wagners Einfluß eine neue Kunstrichtung hervorgebracht, die der Emotion. Aus dem Unvermögen der Künstler heraus, in diese Union zum Zwecke eines Gesamtkunstwerkes auch noch die Musik einzubeziehen, versuchte sich die Malerei in symphonischen Werken ebenso wie die Literatur, deren symphonische Art die Poesie wurde: „Il (der Künstler)", schreibt T.de Wyzewa, „comprend la nécessité d'une fusion entre ces trois formes solidaires: la plastique, la poésie et la musique. Puis il réalise cette oeuvre rêvée. Il doit avoir une communication immédiate et publique des émotions, et pour moyen l'union entière et libre des trois arts aujourd'hui séparés. L'artiste qui la réalisera sera le poète, le créateur parfait." (2)

Bevor ich jedoch auf den Dichter als berufenen Vertreter dieser Kunstgattung eingehe, sei mir eine Parallelbetrachtung der unter dem Einfluß des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes heraufziehenden emotionalen Richtung in der Malerei gestattet. Denn in Frankreich wurde die Malerei zuerst von der Tendenz erfaßt, die Vision der Idee, die in Worten unausdrückbar ist, als primäres Kunstprinzip zu propagieren.

Wie die Vertreter der neuen Wagnerschen Richtung in der Musik, Vincent d'Indy und Emmanuel Chabrier, wetteifern, dem Gesamtkunstwerk gerecht zu

---

1) Rev. Wagn. II, 5, S. 105.
2) Rev. Wagn. I, 3, S. 64 f.

werden besonders durch die Anwendung aller dramatisch-symphonischen Mittel à la Wagner, wie der Leitmotivik und der Unendlichen Melodie, so beleben innerhalb der Malerei Expressionisten, Symphonisten, Futuristen, Coloristen - und wie sie alle heißen mögen - die Leinwand durch Farbenkoloratur und Reflexwirkung, was als accord harmonique nur das Emotionale der Ideenvision ausdeuten soll.

Zunächst versuchen sie innerhalb der absoluten Malkunst auch dem poetischen Element zur Wirkung zu verhelfen. Ein fruchtloser Versuch einer Verschmelzung der sinnfälligen Art eines Manet mit den emotionalen Produkten eines Puvis de Chavannes war Parker beschieden in „L'inspiration Chrétienne" und seiner Farbenphantasie „Vision Antique".

Fußend auf Moreau und Redon verfolgt Besnard dieselben Ziele. Zunächst dem Impressionismus verfallen, ganz visionell eingestellt, geht er in der vollständigen Vernachlässigung der dem Objekt eigentümlichen Konturen und Linien auf harmonische Improvisationen aus. In äußerster Konsequenz wagt er sich an die Vermalung von lyrischen Gedichten ohne eigentliche Bezeichnung dessen, was er vorstellen will.

Besonders wichtig für die Auffassung der peinture Wagnérienne als absolute Kunst ist das Bestreben, unter der Bezeichnung „Portrait" in Symphonien kontrastierender Farben zu wühlen. Hier ist es die reinste Form der Idee, die den Künstler zum Schaffen anregt: Die Leidenschaft selbst, übertragen in die Sprache der Farbe in kontrapunktischer Variation und damit noch dem Grundelement aller romantischen Kunst zufolge, aufgebaut in zwei gegensätzlichen, lasziven Themen: Zur Linken eine azurblaue A-Dur-Koloratur, zur Rechten ein fahles B-Dur-Gelb, in der Mitte, als symphonischer Akkord beider Gegensätze, ein Frauenkörper eingebettet: „Un Portrait."

Derselbe Fantin - Latour übernimmt Themen reinster Wagnerkultur, die als Farbensymphonie das ge-

treue Abbild des Wagnerschen Dramas sein sollen, in „Siegfried Et Les Filles Du Rhin" oder in „Parsifal Et Les Filles-Fleurs," seinem im Dogma Wagners geschaffenen Meisterwerk.

Für unsern Fall ist es die Dichtkunst, die nach Wagner auch unvollkommen ist, sofern sie nicht durch jede andere Kunstart unterstützt wird (1). Da es aber einem Künstler wie Mallarmé versagt blieb, innerhalb eines Gesamtkunstwerkes das Totalleben der Seele, „la vie totale de l'Univers, c'est-à-dire de l'Ame" (2) zu reproduzieren, mußte er sich darauf beschränken, dieses Totalleben auf emotionalem Wege zu vermitteln. Die wahre Poesie besteht für ihn in den emotionalen Werten der Silben und Rhythmen. „L'Art doit donc recréer, dans une pleine conscience et par le moyen de signes, la vie totale, où se joue le drame varié que nous appellons l'Univers." (3)

Von diesem Standpunkt aus verabscheuten die Wagneristen die Poesie eines Racine, eines Molière, die die Konvention zwang, ihre Gedanken in poetische, durchaus unkünstlerische Regeln zu pressen, eine Gedankenpoesie, die eigentlich Prosa sei. Wahre Poesie liege in der emotionalen Musik der Silben und Rhythmen. Emotional wirke trotz der Musikalität seiner Verse kein Lamartine, der nur seine edlen Empfindungen in harmonische Verse kleide, kein Hugo, der Schöpfer der romantischen Poesie, dessen musikalische Verse nur die Sinnenwelt berührten. Selbst die Parnassier genügen trotz ihrer Bestrebung, den Vers ganz dem Musikalischen unterzuordnen, nicht den Anforderungen der Wagneristen, da auch sie die rationale Welt zum Gegenstand ihrer Poesie machten. „Nul d'eux", schließt T.de Wyzewa, „ne donne une symphonie véritable, où soit analysée et developpée la marche d'une émotion." (4)

---

1) Vgl.Das Kunstwerk der Zukunft. Bd.III,Abschn.5.
2) Rev. Wagn. II, 5, S. 100. 3) ibid.
4) Rev. Wagn. IV, 3, S. 163.

In Beethovens „Missa solemnis" sieht er das Werk emotionalster Natur: „L'opéra véritable de Beethoven est une messe solennelle en Ré - majeur.. C'est un drame en cinq actes, le drame émotionnel d'une âme pieuse. Die fünf Teile, Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus und Agnus wertet er als markante Stützpunkte in der Gesamtkonzeption: „Un opéra en cinq actes - ce qui est meilleur - en cinq paroles. Tous les moyens de la plus savante musique, employés à recréer, suivant leurs nuances profondes, en cinq émotions." (1)

Wieviel tiefer muß das Wagnersche Drama auf Mallarmé eingewirkt haben! Da ist es das Wagner-Orchester, das mit seinem „Sprachvermögen" ihn der Welt entrückt. Wenn Wagner schreibt: „Jetzt...haben wir dieses Sprechvermögen des Orchesters dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist," (2) so liegt darin die ganze emotionale Kraft, die Mallarmés reifes Schaffen bestimmt. Wagners Orchester, ein „trésor des imaginations," (3) versetzt ihn in eine Wehrlosigkeit, die den übersensiblen Künstler als hilfloses Kind erscheinen läßt, das sich willig der diktierenden Gewalt fügt: „Comme un poète amoureux", schreibt A. Boschot, „qui est contraint d'écrire sous la dictée de son amour, Stéphane Mallarmé se mettait souvent sous l'influx de l'orchestre de Wagner. Il l'a reconnu. ... Or, cet homme, à qui la musique donnait un aspect lointain parmi les autres auditeurs, se courbait, se repliait sur lui même, frileux, concentré; et, lentement, tirant un crayon de sa poche, il se mettait à écrire, patient, calme, appliqué... Oui, avec un soin pieux, avec une coquette solennité, il écrivait sur un méchant bout de papier qu'il dissimulait avec une pudeur élégante. Parmi le

---

1) Rev. Wagn. II, 6, S. 183.
2) Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft, Bd. IV, S. 195.
3) Divagations, S. 181.

public, mais l'oubliant, attentif, minutieux comme pour une célébration secrète, il suivait une pensée subtile et fuyante, peut-être insaisissable. L'orchestre dictait - l'orchestre, voix de l' „abime mystique" et qui fait parler le mystère de l'en - soi...-l'orchestre - l'orchestre dictait et Mallarmé écrivait." (1) Auch von Henri de Régnier, dem Symbolisten und Zeitgenossen Mallarmés, wird uns diese Art seiner Ideenkonzeption bestätigt. So heißt es in „Figures et Caractères" über Mallarmé: „Auditeur attentif, ...il suivait le crayon levé, l'arabesque multiple de la symphonie, et notait, sur un papier, sa réponse peut-être à la voix universelle qu'est la musique. Puis, le morceau fini, le feuillet s'éclipsait jusqu'à ce que la reprise du concert autorisât le même usage mystérieux."(2) Also bei diesen „Kommentaren" der musikalischen Idee selbst eine Kontrolle bei Wiederholung des Konzertes! Und auch hier dieselben emotionalen Auswirkungen, vielleicht unter ganz anderer seelischer Disposition. Das ist kein vages „Sicheinfühlen", sondern die einzigartige Fähigkeit, ganz konstant in seiner musiksensiblen Natur verankert, die musikalische Idee selbst zu konzipieren.

Aus der musikalischen Idee heraus schafft Mallarmé seine Poesie, eine Tatsache - ich betone es nochmals - die das Werk der reifen Periode in einem ganz anderen Lichte erscheinen läßt und den grundlegenden Unterschied der musikalischen Poesie eines Verlaine zu der Mallarmés darlegt. Wir entdeckten eben bei Mallarmé eine ästhetische Basis, die sich in keiner Weise etwa mit der Verlaines deckt. Während bei Verlaine im Moment des Schaffens das Musikalische nach und nach in die Dichtung einfließt, Verlaine also seine Poesie musikalisch durch -

---

1) Chez nos poètes, S. 90 f.
2) Zitiert nach Charpentier „L'évolution de la poésie contemporaine", S. 202.

tränkt (1), geht Mallarmé von der musikalischen Idee aus, die er aus der Symphonie des Orchesters konzipiert und zu gleicher Zeit zu Papier bringt.

Unter den vielen Zeugnissen Mallarmés, die diese Konzeptionsweise bestätigen, greife ich nur einige heraus. In „Crise de vers" heißt es: „Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscure sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur original état"; (2) oder in „Crayonné au théâtre: „O plaisir et d'entendre, là, dans un recueillement trouvé à l'autel de tout sens poétique, ce qui est, jusque maintenant, la vérité, puis, de pouvoir à propos d'une expression même étrangère à nos propres espoirs, émettre, cependant et sans malentendu, des paroles." (3)

Wenn für Wagner „die Musik die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger der Idee ist", (4) so fällt bei Mallarmé der Poesie die Aufgabe zu, die aus der Musik konzipierte Idee zu gebären und zu tragen. Wie Wagner die Klaviatur, so wird Mallarmé das Alphabet, sein „alphabet des astres" sein „clavier verbal" zur Geburtshelferin. In „Mystère dans les Lettres" heißt es: „Les déchirures suprêmes instrumentales... éclatent plus véridiques ... on s'interroge, par quels termes du vocabulaire, sinon dans l'idée, écoutant, les traduire, à cause de cette vertu incomparable. Une directe adaption avec je ne sais, dans le contact, le sentiment glissé qu'un mot détonnerait, par intrusion." (5)

1) Wie Mallarmé selbst diese Art musikalischer Poesie einschätzt, sagt er in „Crayonné au théâtre", Divagations, S. 156: „Le paradoxe chez l'écrivain supérieur longtemps fut, avec des fugues et points d'orgue imaginatifs, ...d'occuper le genre littéraire."
2) Divagations, S. 248. 3) Divagations, S.208.
4) Opter und Drama „Die Oper und das Wesen der Musik", Bd. III, S. 309.
5) Divagations S. 288.

VII. Mallarmés „L'Après-midi d'un Faune".

Auch Mallarmés schönstes Werk, sein „L'après-midi d'un Faune", dessen Kompositionstechnik noch die Realität des Erlebten und die daraus wirkende Idee nacheinander zeigt, verdankt seine Geburt Richard Wagner, und zwar seinem „Tannhäuser".

Abgesehen davon, daß die Revue Wagnérienne die Auffassung teilt, gerade Wagners „Tannhäuser" sei in seiner „imperméable grandeur d'un poème symbolique" (1). Das gegebene Mittel, „de s'élever aussi haut que possible, au dessus de la réalité" (2), weist schon Baudelaire auf die unerschöpfliche Möglichkeit einer dichterischen Ausbeute des „Tannhäuser" hin: „Que n'a-t-on pas déjà écrit sur ce morceau? Cependant il est présumable qu'il fournira encore matière à bien des thèses et des commentaires éloquents; car c'est le propre des oeuvres vraiment artistiques d'être une source inépuisable de suggestions" (3).

So scheint mir kein Bedenken zu bestehen in der Annahme, daß indirekt Baudelaire durch seine Abhandlung „Richard Wagner et le Tannhauser à Paris" (4) Mallarmé zur Komposition seines Faun angeregt hat, zumal, wie im Laufe der Gegenüberstellung noch gezeigt werden wird, textliche Übereinstimmungen zwischen Baudelaire und Mallarmé keinen Zweifel über die äußere Anregung zu diesem Werk lassen (5). Direkt aber ist Mallarmé inspiriert durch die Tann-

---

1) Rev. Wagn. I, 2, S. 61.
2) Rev. Wagn. I, 4, S. 174.
3) L'Art Romantique, S. 220.
4) L'Art Romantique, S. 220 ff.
5) Thibaudet führt mit Klemperer Mallarmés Inspiration zu dieser Eclogue auf ein impressionistisches Gemälde Bouchers zurück.

häuser-Aufführungen in der Pariser Bearbeitung, die als gewaltigsten Aktivposten das Bacchanale hat, ein realistisches Tongemälde wildester Liebesraserei und schwülsten Sinnenrausches. Vergegenwärtigen wir uns die Eingangsszene des ersten Aktes: Im Venusberg tanzt eine Gruppe Nymphen, in rosiges Licht getaucht. Ein Zug von Bacchantinnen braust sinnestrunken in wildem Tanze daher. Aus dieser Sphäre konzipiert sich das Eingangsmotiv:

„Ces nymphes, je le veux perpétuer Si clair
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Ein ganz absolutes Thema des realen Erlebnisses. Das Bild, das der Dichter entwerfen will, erhält damit das bestimmende Gepräge.

In einer Grottenöffnung, in rosig-zartem Dämmerlicht, ruht Venus auf weichem Lager, vor ihr, das Haupt in ihrem Schoße, Tannhäuser mit der Harfe, in tiefstem Traum.

Aimai-je un rêve?

Eine Pause: Die Nymphen und Faune zerstreuen sich und verschwinden. Venus ist mit Tannhäuser allein. Er schrickt aus dem Traum empor, führt die Hand über die Augen, als versuche er, das ihn umfangende Traumbild festzuhalten.

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas, que bien seul je
m'offrais
Pour triomphe la faute idéale des roses.

Die ideelle Wertung des Erlebnisses, bezogen auf sich selbst: Meine Unentschlossenheit, all der Zauber vergangener Nacht, läuft aus in manch feines Gezweig, das, selbst zu einem wahrhaften Wald geworden, leider mir beweist, daß ich ganz allein mir zum Triumphe anbot die ideelle Nichtigkeit der Rosen."

Gedanklich schließt sich die Stelle der Klage des Tannhäuser an:

„Die Zeit, die ich hier verweil, ich kann sie nicht
Ermessen. - Tage, Monde gibts für mich
Nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
Nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne,
Den Halm seh ich nicht mehr, der frisch ergrünend
Den neuen Sommer bringt.-" (1)

Stärker als aller Zauber vergangener Liebesnächte, die Venus ihn jetzt im Traum hat erleben lassen, sehnt sich seine bisherige Unentschlossenheit zur Klarheit, wie die keimende Natur zum Sonnenlicht. Ein Wald gleichsam von Zweifeln, nicht aus noch ein wissend, hat er bisher sich immer wieder dem Liebestaumel hingeworfen, ohne die erhoffte Erlösung.

„La faute idéale des roses" als Symbol der Volupté, (2) die Inspiration zum ganzen Stollen verdankt der Dichter einer merkwürdig ähnlichen Stelle aus Baudelaire: „L'idée pure, incarnée dans l'unique Vénus, parle bien plus haut et avec bien plus d'éloquence. Nous ne voyons pas ici un libertin ordinaire, voltigeant de belle en belle, mais l'homme général, universel, vivant morganatiquement avec l'Idéal absolu de la volupté, avec la Reine de toutes les diablesses, de toutes les faunesses et de toutes les satyresses..." (3).

Réfléchissons..

ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!

---

1) Tannhäuser I, 2.
2) Klemperer interpretiert die Stelle so, daß er die Begriffe rameau, bois und roses sich assozieren läßt zu einem negativen Weltbild, in dem „la faute idéale des roses" das Fehlen der Materie erklärt. Moderne frz. Lyrik, S. 120. Rauhut geht hier in der Formulierung eines erkenntnistheoretischen Problems auch von der Erinnerung an erotische Erlebnisse aus. a.a.O. S. 25.
3) L'Art Romantique, S. 220.

In der Wiederaufnahme des Eingangsmotivs durch „Réfléchissons" erwacht die alte Sinnenglut: Oder bilden die Frauen, denen du nachsinnst, ein Wunschbild deiner fabulierenden Sinne? Eine Überprüfung der erotischen Erlebnisse. Vers 8 und 9 bilden die Einleitung zu dem erlebten Raumbild, das sich jetzt aufrollt und bis zum Schluß des Gedichtes hinzieht.

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste....

Keuschester Zauber strömt aus den blauen unnahbaren Augen des einen Faun wie eine weinende Quelle. Doch der andere, ganz Wollust, ein unsagbarer Gegensatz....

Hier treten uns zwei gegensätzliche symbolische Gestalten entgegen; die eine, ganz Bezauberung, unnahbar keusch, die andere ganz Wollust.

Wo fänden wir diesen Kontrast der chasteté und der volupté greifbarer gestaltet als im Tannhäuser, dem frommen Gesang der Pilger und dem Liebesjubellied des Helden zum Preise der Venus? Und kein anderer als Baudelaire weist so entschieden auf diese fundamentalen Elemente hin: „Tannhauser représente la lutte des deux principes, qui ont choisi le coeur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu." (1)

Comme brise du jour chaude dans ta toison!

Wie warmer Tageswind in deinem Vliess! Der selbstkritische Reflex: Die Dekadenten leben diesen Dualismus der Welten als Personifizierung des romantischen Ideals: Sinnenrausch, der sich paart mit mystischer Frömmigkeit.

---

1) L'Art Romantique, S. 220.

Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleur le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords;

Nein! in der reglosen und matten Erschlaffung, erstickend vor Glut den frischen Morgen, wenn er sich zur Wehr setzt, murmelt kein Quell, den nicht meine Flöte gießt in den Hain, getaucht in Musik;

Eine entschiedene Bejahung seiner „noble faculté": Das Ringen um die Gestaltung seiner ideenhaften Poesie unter dem Bilde des mit der Hitze kämpfenden Morgens; die Allgewalt seiner dichterischen Genialität betont das Symbol der Flöte.

Das Analogon zur Bildhaftigkeit dieser rein musikalischen Inspiration findet sich wiederum in der Oper: (1) In liebesmatter Erschöpfung findet sich Tannhäuser wieder auf der von Sonnenglanz überfluteten Erde. Ein Tal, eingerahmt von Waldesdickicht, blauer Himmel über ihm, zieht sich nach der Tiefe hinab; am Abhang sitzt ein junger Hirt, der seine Schalmei bläst, ein Bild, das dem Dichter bis zum Schluß der Eclogue als Rahmen dient, und auch den folgenden Versen das bestimmende Gepräge einer Apotheose seines Dichtertums gibt:

.... et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.

Und allein der Atem, der sich drängt, den beiden Rohren zu entfliehen, bevor er den Klang in unfruchtbaren Regen zerstreut, der ist am unbewegten, faltenlosen Horizont der sichtbare und heitere Kunsthauch der Eingebung, die den Himmel erobert.

Sehen wir uns Mallarmés Faun auf die Form hin an, so kommen wir hier zu der Erkenntnis, daß der Dichter neben der Übernahme der Bildhaftigkeit und

---

1) Verwandlungsszene I, 1.

der Ideen auch in der Kompositionstechnik Wagners sein Vorbild sieht.

Mallarmé bedient sich mit besonderer Vorliebe des Leitmotivs (1), was um so begreiflicher erscheint, als das Wagnersche Leitmotiv rein emotionalen Charakter besitzt, der durch die dramatische Handlung bestimmt ist. Wir verstehen bei Wagner darunter musikalische Motive, die als eigentliche Keimzellen der musikdramatischen Triebkräfte zugleich mit dem Fortschritt der dramatischen Handlung entwickelt werden. Irrig ist die verbreitete Annahme, die Leitmotive hätten die Aufgabe, den Musiklaien als roter Faden durch die oft verschlungenen Gänge des musikalischen Dramas zu führen. Denn das Leitmotiv will weder Kennzeichen noch Merkzeichen sein, sondern ein ganz selbständiger und unabhängiger Faktor. Es stellt im Tonausdruck die unmittelbare Übertragung des Wesentlichsten, des Emotionalen, dar. Da es vorwiegend aus dem Dichter und nicht aus dem Musiker geboren wird, darum eben kommt es Mallarmé bei seinem Schaffen so zu Hilfe und wird von ihm bewußt angewandt: „Une flûte (wiederum als Bild seines dichterischen Ausflusses) où nouer sa joie selon divers motifs." (2) Die Leitmotive werden bei Wagner wie bei Mallarmé anfänglich in ihrer Urform nacheinander eingeführt, während zum Schluß diese leitenden Ideen in ihrer Zusammenballung kulminieren.

Das Eingangsmotiv des Faun ist geboren aus der

---

1) Wie eifrig die Wagneristen das Problem des Leitmotivs zu ergründen und auf die littérature Wagnérienne anzuwenden versuchten, erhellt aus der Tatsache, daß man nicht die Mühe scheute, neben unzähligen Abhandlungen die Opern Wagners auf ihre Leitmotivik hin Takt für Takt zu untersuchen, um sie in Form einer Lithographie, die jedem Jahrgang der Revue Wagnérienne beiliegt, den Lesern nicht vorzuenthalten.

2) Divagations, S. 335.

konkreten Seite der Nymphenerscheinung und kehrt viermal variiert wieder, um die daraus resultierenden Erlebniskomplexe einzeln zu motivieren. Das Gegenmotiv hat jeweils die Idee des Erlebten zum Gegenständlichen. Folgende Gegenüberstellung möge das Gesagte veranschaulichen:

Motiv	Gegenmotiv
1) Ces nymphes, je les veux perpétuer	1) Aimai-je un rêve?
2) Réfléchissons	2) O bords siciliens d'un calme marécage
3) Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité	3) Tâche donc, instrument des fuites
4) O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers	4) Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront

In der scharfen Kontrastierung der beiden Themen am Schluß, dem dramatischen Kulminationspunkt der Eclogue, wird der ganze Erlebnis- und Ideenkomplex noch einmal scharf herausgestellt:

Motiv	Gegenmotiv
5) O sûr châtiment	5) Non, mais l'âme

Daß diese Thematik so aufgefaßt sein will, zeigt auch die Vertonung Debussys (1), der das folgende, impressionistisch empfundene Thema, vierfach variiert, auftreten läßt.

---

1) „Prélude à l'apres-midi d'un Faune".

Très modéré
Fl.
2/8
3
p doux et expressif
3
etc.

VIII. Mallarmés „UN COUP DE DÉS".

Die letzte Konsequenz aus dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk zieht Mallarmé in seinem reifsten Werk, dem poème: „UN COUP DE DES JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD" (1), das als Gesamtkunstwerk aus Malerei, Musik und Poesie nur in der Wiedergabe der Idee selbst besteht.

Wiederum geht Mallarmé hier aus von der musikalischen Idee, die er im Orchester konzipiert - wie er im Vorwort bekennt: „... sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert" - und bemüht sich, dem Leser diese Idee durch eine rein verbale Orchestrierung, einer „composition typographique" zu vermitteln. Wenn Léon Dumont Wagners Musik beurteilt: „Wagner a très certainement mis les notes de musique dans un sac et les a tirées au hasard" (2), so finden wir hier, wo Mallarmé die Idee vermittelst des Alphabets, seines „alphabet des astres" (3) fixieren will, das bewußte Analogon.

---

1) Das Werk wurde nach Mallarmés Tode veröffentlicht. Ich benutze die wenig bekannte Ausgabe der Librairie de la NRF 1914. Sie berücksichtigt bis ins Kleinste die typographischen Ausmaße des Manuskripts, für ein Werk dieser Art ein unumgängliches Erfordernis, das die erste Ausgabe in der „Revue Cosmopolis" vom Mai 1897 völlig außer Acht gelassen hatte. Vgl.auch die Reproduktion bei Abry-Audic-Crouzet „Histoire illustrée de la Littérature Française, S. 664. Dort wird erwähnt, P. Valéry habe in einer Conférence der „Société, d'histoire littéraire" über Mallarmés „Un Coup de Dés" eine Aussprache angeregt.
2) Rev. Wagn. I, 1, S.13.
3) Divagations, S. 256.

Den Absichten Mallarmés entsprechend erfordert das Werk ein hohes und breites Format, dessen Seiten nur zum geringen Teil bedruckt sind. Die Wortgebilde, die hier und dort aus der weißen Fläche des Papiers hervorstechen, sind, gedruckt in verschieden großen Lettern, auf eine horizontale Linierung verteilt, die sich über beide Seiten hin, von links nach rechts, erstreckt. Die Typographie ist der ausschlaggebende Faktor des Werkes, weshalb sich Mallarmé die Mühe machte, in Pariser Druckereien nach den geeigneten Typen zu suchen, bis er endlich bei Didot die entsprechenden fand. Ich lasse der Anschaulichkeit halber eine ganze Seite in getreuer typographischer Abschrift (1) folgen:

Siehe Einlage.

Mallarmé verfehlt nicht, auf das Wesen und den Zweck dieser typographischen Vision hinzuweisen, wenn er im Vorwort sagt: „Ajouter que cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition." Einmal unterstreicht er damit das Emotionale des Schriftbildes derart, daß er keine notionelle Bedeutung hineingetragen haben will: „J'évite le recit....cet emploi à nu...", oder wie er in „Le Mystère dans les Lettres" betont: „Tout écrit... doit... présenter, avec les mots, un sens même indifférent." (2) Er jagt dem visionellen Ausdruck der „idée pure" nach, die sich in Worte nicht zwingen läßt: „Aucun sens, conséquemment, .. reste la caresse statuaire créatrice à l'idée." (3) Sodann soll nach Mallarmés Absicht das Schriftbild den Eindruck einer Partitur hervorrufen, eine Graphomanie, die schon vorbereitet ist in der Revue Wagnérienne: „Si l'on ouvre pour la

---

1) Siehe typographische Abschrift.
2) Divagations, S. 283.
3) Divagations, S. 349.

C'ETAIT
issu stellaire

CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en vareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

première fois l'une ou l'autre de ces volumineuses partitions, qui s'appellent Tristan, les Maîtres Chanteurs, L'Anneau du Nibelung ou Parsival, on considère d'abord avec étonnement, avec effroi même, ces pages noires des notes, ces portées, où grimace la silhouette, inédits de traits compliqués et bizarres, ce fouillis ou s'entassent dièses, bémols, points, syncopes, tous les signes enfin propres à traduire sur le papier la pensée du compositeur, signes d'autant plus nombreux que la pensée est plus raffinée. La musique écrite a, si l'on peut dire, son côté matériel, sa physionomie propre. Une page de Mozart avec ses contours fins et délicats, son dessin pur, élégant, sa large ordonnance, qui se donne comme l'illusion de l'air et de la lumière, ressemble aussi peu que possible à une page de Wagner, où la rencontre des lignes, la singularité des profils, la disposition tourmentée, semblent plus faites pour traduire le chaos et la nuit." (1)

Keine andere Partitur übte eine so magische Kraft auf die junge Dichtergeneration aus wie die Gewalt des Wagnerschen Tonmechanismus, wie das Bild der Wagner-Partitur, das auch bei Mallarmé die Illusion genährt hat, im engsten Sinne der „musicien des mots" sein zu wollen, der Exponent „de la musique des mots", wie sie T.de Wyzewa verherrlicht: „La musique des mots... une libre alliance- libre au point de vue du sens notionnel- une alliance harmonique de sons et de rythmes, indéfiniment variée suivant l'indéfini mouvement des nuances d'émotion. La musique des mots, qui est la poésie, les complexes langages des contrepoints, les nuances des accents et des timbres...nous procurent entièrement l'émotion. J'admire cette musique, grandement savante déjà et combien superbe!" (2)

„U n c o u p d e D é s "
basiert auf vier Hauptmotiven

---

1) Rev. Wagn. I, 12, S. 352 ff.
2) Rev. Wagn. II, 5, S.164 und II, 6, S. 183.

U N C O U P D E D É S
J A M A I S
N ' A B O L I R A
L E H A S A R D ,

die als Leitmotive die größten Typen des Drucksatzes beanspruchen (analog den Kopfschriften der Zeitungen: „quelque mots, décisifs, comme les présente un journal" (1)) und jeweils eine neue musikalische Periode einleiten. Andere Themen, in weniger großen, kleinen und kleinsten Typen, je nach ihrer Bedeutung, sind als kontrapunktische Bewegungen, dynamische Verzierungen etc. einzelner Instrumente zu werten, denen wiederum, je nach Klangfarbe und Stärke, in diesem semeiographischen System eine besondere Nuance zuteil wird. Sie unterbrechen die zahlreichen „espaces blancs de papier", die die Pausen darstellen und neben der Stärke der Intonation, die sich richten soll nach der Größe der Lettern, das rhythmische Moment des Lesens zu bestimmen haben. „La différence des caractères d'imprimerie", sagt Mallarmé in der Préface, „entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. Seules certaines directions très hardies, des empiètements, etc., formant le contrepoint de cette prosodie, demeurent dans une oeuvre, qui manque des précédents, à l'état élémentaire.."

Die Frage, wie der Leser das Werk konzipieren soll, gründet sich auf das Verhältnis Mallarmés selbst zum Schriftbild, zum Buch überhaupt, das er als musikalisches Instrument, als „instrument spirituel", als „clavier verbal" auffaßt, dem er die Idee seiner symphonischen Dichtung anvertraut. „Nous en sommes là", sagt er von sich selbst, „précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires et leur éparpillement

---

1) Musique et Lettres, S. 17.

en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie", (1) oder wie T. de Wyzewa ihm beipflichtet: „Une musique nouvelle, suggérant l'emotion, deviendra nécessaire, écrite, non jouée". (2) Mallarmé sah in dieser Art dichterischer Betätigung die Erneuerung jeglicher Poesie „La musique", schreibt er, „rejoint le Vers, pour former, depuis Wagner, la poésie." (3) Nur den emotionalen Kräften dieser Musik-Poesie schreibt er die Fähigkeit zu, das „Univers" in der Idee selbst zu suggerieren, auf daß „un solitaire concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, par une sonorité moindre, la signification... La Poésie, proche l'Idée, est Musique, par excellence." (4)

E. Dujardin geht noch einen Schritt weiter, wenn er das Buch dieser Art als „Théâtre Wagnérien idéal" bezeichnet, das ebenso vollkommen sei wie Bayreuth selbst, das Theater „de bois et de briques!" „Peut-être quelques uns, lisant, lisant les partitions d'orchestre, peuvent voir et entendre le Drame musical... or, ces quelques uns aussi, lisant, jouiront dans le Livre, sans obstacle et sans divertissement, des splendeurs, magiquement évoquées, du Théâtre Wagnérien idéal. Le Livre serait le lieu de Représentation au Drame métaphysique et naturaliste (5).

---

1) Divagations, S. 248.
2) Rev. Wagn. II, 6, S. 183.
3) Divagations, S. 244.
4) Divagations, S. 277.
5) Rev. Wagn. I, 7, S. 208.

IX. Schlußbetrachtung.

Das Werk „Un coup de Dés" fand und findet noch geteilte Aufnahme, es erweckt Spottlust öfter als Bewunderung. V. Klemperer vergleicht es mit Christian Morgensterns „Gesang der Fische" (1), und selbst passionierteste Mallarmé-Jünger sprechen von ihm als einer „oeuvre vertigineuse."

Das ist jedoch nur zum Teil berechtigt. Denn, abgesehen von seinem literarischen Wert oder Unwert, stellt es zum wenigsten den interessanten Versuch dar - und damit käme ich wieder auf die Kernfrage meiner Arbeit - , die dominierende Idee aus dem Gesamtkunstwerk Richard Wagners, aus der Verschmelzung der drei Kunstarten durch die Poesie allein, abstrahiert von aller Sinngebundenheit und notionellen Werten, auf emotionalem Wege zu vermitteln.

Diese Tatsache hoffe ich durch die vorliegende Abhandlung bewiesen zu haben, sodaß daraus die bisherige Ansicht über Mallarmés Werk und seine Stellung in der französischen Literatur dahin geändert sein dürfte, daß die Periode seines „dunklen Stils" sich nicht in erster Linie aus der Baudelaire-Gefolgschaft entwickelt hat, d.h. daß die zunehmende Verdunkelung seiner Poesie weniger basiert auf dem „Ehrgeiz, der Sucht nach Originalität", auf Preziosität, die den Dichter nach und nach in den dunklen Stil hineingetrieben haben (wie Thibaudet und Klemperer annehmen), sondern die konsequenteste Folgerung aus der Idee und dem emotionalen Charakter des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes darstellt. Daß ferner, wie aus dem Gesagten klar hervorgehen dürfte, das Wesen der Musikalität Mallarméscher Lyrik nicht darin besteht, zum „sprachlichen Ausdruck musikalische Mittel der Lautmalerei zu fügen" (2), noch in äuße-

---

1) Geschichte der französischen Literatur, Bd. V, Teil III, 2. Hälfte, S. 41.
2) Klemperer, a.a.O. S. 40.

ren, „morphologischen Beziehungen" (1) zu Wagners Musik, sondern in der Wertung und Umwertung der musikalischen Idee selber, die Mallarmé im Konzert und der Oper Wagners konzipiert und aus dem Zustand der vollzogenen Emotion niederschreibt, um sie später poetisch auszubauen.

Diese Ausarbeitung freilich muß man als „linguistische Tortur" bezeichnen, als „labeur de linguistique", der ihn nicht müde macht, die begonnenen, halbfertigen Entwürfe zu korrigieren und nochmals zu korrigieren, um sie in ihrer endgültigen Fassung noch als „ébauche" zu bezeichnen. Doch, wie schon gesagt, dieses „Bluten für sein Denkbild" entspringt nicht Mallarmés aristokratischer, um jeden Preis preziös - sein - wollender Künstlernatur, sondern der Schwierigkeit, ja, der Unmöglichkeit, die in der Verwirklichung der Aufgabe lag, vor die ihn Richard Wagner gestellt hatte.

---

1) Rauhut, a.a.O. S. 45.

Literatur.

Abry-Audic-Crouzet, Histoire illustrée de la Littérature Française, Leipzig 1933.
Baudelaire, Ch. Oeuvres complètes, Paris, Louis Conrad 1926.
Barre, A. Le symbolisme, Paris 1911.
Beaunier, A. La Poésie Nouvelle, Paris, Mercure de France 1902.
Bever, vant et Leautaud, P. Poètes d'aujourd'hui, Paris, Mercure de France 1906.
Biese, A. Die Philosophie des Metaphorischen, Hamburg 1893.
Boschot, A. Chez nos poètes, Paris, Plon 1925.
Bourget, P. Essai de psychologie contemporaine, Paris 1893.
Braak, S. Novalis et le Symbolisme Français, Néophil. VII, S. 243 ff.
Brinkmann, F. Die Metaphern, Bonn 1878.
Brunetière, L'évolution de la Poésie lyrique en France au XIX^{e} sc. 2 Bde. Paris 1909.
Calvet, Le Renouveau Catholique, Paris 1931.
Charpentier, J. De Joseph Delorme à Paul Claudel, Paris, les Oeuvres Représentatives 1931.
Chevalier, J. Linguistique et Philosophie, Nouvelles Littéraires vom 22. VII. 1929.
Chop, M. Richard Wagners Tannhäuser, Berlin, Reclam.
Curtius, E.R. Französischer Geist im neuen Europa; Berlin u. Leipzig 1925.
Demant, W. Die Elemente der Epik Villiers de l'Isle - Adams Diss. Bonn 1916.
Dessoir, M. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906.
Eisenbeiss, H. Schopenhauers Einfluß auf Richard Wagner, Diss. Erlangen 1924.
Faguet, E. L'art de Lire, Paris, Hachette 1913.
Feydeau, E. Théophile Gautier, Paris, Plon 1874.

Fleischer, W. Synästhesie und Metapher in Verlaine's Dichtungen, Diss. Greifswald 1911.
Gatz, F.M. Die Musikästhetik großer Komponisten, Eine Quellensammlung, Stuttgart 1929.
Gautier, F. Charles Baudelaire, Berlin 1903.
Hatzfeld, H. Der französische Symbolismus, Philosophische Reihe Bd. 73 München 1923.
Hobohm, F. Die Bedeutung französischer Dichter im Werk und Weltbild Stefan Georges, Kölner Romanistische Arbeiten, Marburg 1931.
Huret, J. Enquête sur l'Évolution littéraire, Paris 1891.
Huysmans, J.K. À rebours, Paris 1884.
Istel, E. Das Kunstwerk Richard Wagners, Leipzig, Teubner 1918.
Jammes, F. Paul Verlaine, Nouvelles Littéraires v. 13.VII.1929.
ders. Mallarmé, Nouvelles Littéraires v.6.III. 1929.
Jäckel, K. Richard Wagner in der französischen Literatur, Diss. Breslau 1931.
Kahn, E. Edgar Poe und Charles Baudelaire, Diss. Heidelberg 1921.
Kienzl, W. Richard Wagner, München 1904.
Klemperer, V. Geschichte der französischen Literatur, Leipzig, Teubner 1931.
ders. Romantik und französische Romantik, Idealistische Neuphilologie, Vossler-Festschrift. Heidelberg 1922.
ders. Victorieusement fui, GRM, XVI 1927 S.286 ff.
ders. Die moderne französische Lyrik. Berlin 1929.
Kurth, E. Romantische Harmonik, Berlin 1923 3.Aufl.
Lalou, R. Histoire de la littérature française, Paris 1924.
Lefèvre, F. Entretiens sur J.K. Huysmans, Paris, Éd. des Horizons 1931.
Le Fourneau-Lagarde, Abrégé d'histoire de la Littérature Française, Berlin 1927.
Lemonier, Baudelaire et Mallarmé, Grande Revue, Juillet 1923.

Mallarmé, St. Poésies, Édition complète contenant plusieurs poèmes inédits, Paris NRF o.J.
ders. Lettres à Aubanel et Mistral, Paris, Messelin 1924.
ders. Igitur ou la Folie d'Elbehnon, Paris NRF 1925.
ders. Lettres à Zola, Paris, La Centaine 1929.
ders. Vers et Prose, Morceaux choisis, Paris, Librairie Académique 1929.
ders. Divagations, Paris, Charpentier 1922.
ders. Vers de Circonstance, Paris, NRF 1920, 7e éd.
ders. Musique et Lettres, Paris, Librairie Académique 1895.
Margis, P. Synästhesien bei E.T.A. Hoffmann, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.V, Heft 1, 1910.
Mersmann, H. Angewandte Musikästhetik, Berlin 1927.
ders. Moderne Musik, Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1928.
Mockel, A. Stéphane Mallarmé, Un héros, Paris 1899.
Moos, P. Wagner als Ästhetiker, Berlin 1906.
Mornet, D. Histoire de la littérature française, Paris 1924.
Nietzsche, F. Der Fall Wagner, Berlin Reclam.
Nobiling, F. Die Hérodiade Mallarmés, ZFSL VIII, S.227 ff.
ders. Mallarmés Prose pour des Esseintes, ZFSL 1928, S. 419 f.
Patterson, A.S. L'influence d'Edgar Poe sur Charles Baudelaire, Grenoble 1902.
Pellissier, G. Le mouvement littéraire au XIXe siècle, Paris 1908 7e éd.
Platz, H. Geistige Kämpfe im modernen Frankreich, München, Kösel 1922.
Porché, F. La leçon de Moréas, Nouvelles Littéraires vom 22.6.1929.
Rauhut, F. Anthologie de la Poésie française, München Hueber 1931.

Rauhut, F. Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés. Die Neueren Sprachen, Bhft.11, Marburg 1926.
Raynaud, E. Charles Baudelaire, Paris 1921.
ders. La Mêlée Symboliste, Paris 1920.
Regnier, H. de, Étude sur Mallarmé. Paris 1912.
Rette, A. Le Symbolisme, Paris 1903.
Revue Wagnérienne, Paris 1886/7.
Reynold, Charles Baudelaires, Paris und Genf 1920.
Schütz, A. Die Kunst der Töne und die Kunst der Farben. Neue Musikzeitung 1911, Nr. 2.
Spitzer, L. Die Syntaktischen Errungenschaften der Französischen Symbolisten, Aufsätze zu Romanischen Syntax und Stilistik, Halle 1918.
Spoerri, Th. Französische Metrik, München, Hueber 1929.
Soula, C. La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé. Essai sur l'hermétisme mallarméen, Paris, Champion 1909.
ders. la poésie et la pensée de stéphane mallarmé. essai sur le symbole de la chevelure, Paris, Champion 1926.
Souza, R.de Où nous en sommes, Paris 1906.
Sydow, E.von Die Kultur der Dekadenz, Dresden 1921.
Thibaudet, A. La poésie de Stéphane Mallarmé, Étude Littéraire, Paris NRF 1926.
Thomas, L.P. Barre, A. Le Symbolisme, ZFSL, Bd. 40.
Vossler, K. Die neuesten Richtungen der italienischen Literatur, Die Neueren Sprachen, Bhft.2 Marburg 1925.
Wachter, P. Alfred Musset und die Musik. Diss. Greifswald 1914.
Wagner, Richard, Gesammelte Schriften und Dichtungen in X Bänden, Leipzig, Fritsch 1871/80.
ders. Gesammelte Briefe, hg.v.Kapp-Kastner, Leipzig 1914.
Walch, G. Anthologie des Poètes Français Contemporains, 3 Bde. Paris o.J.
Walzel, C.F. Deutsche Romantik, Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 232, Leipzig 1908.

Walzel, O.F. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Wildpark-Potsdam, Akademische Verlags-Gesellschaft Athenaion 1929.

Winkler, E. Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik, Vossler - Festschrift, Heidelberg 1922.

Wolzogen, H. von E.T.A. Hoffmann und Richard Wagner, Harmonien und Parallelen, Deutsche Bücherei Bd. 63, Berlin 1906.

Zweig, St. Paul Verlaine, Eine Monographie, Berlin 1906.

Berichtigung der Druckfehler.

Seite	5	Zeile	3 v.o.	lies statt dessen - deren
"	6	"	10 v.o.	" " poètes-Chanteurs à la Wartburg" veröffentlicht, und Gérard de Naval - Poètes-Chanteurs à la Wartburg" veröffentlicht und Gérard de Nerval
"	12	"	18 v.o.	lies statt heftig, wie - heftig wie
"	21	"	4 v.o.	lies statt Richard Wagner - Richard Wagners
"	23	"	5 v.o.	lies statt concurrement - concurremment
"	35	"	14 v.o.	lies statt ungewöhnlich - ungewöhnlichen
"	37	"	14 v.o.	lies statt Hôtel Rambouillet - Hôtel de Rambouillet
"	38	"	8 v.u.	lies statt wo er rein - wo er die rein
"	42	"	21 v.o.	lies statt Vokalsonnet - Vokalsonett
"	43	"	6 v.o.	lies statt Unrecht - unrecht
"	46	"	20 v.o.	lies statt Synästhetik, - Synästhesie,
"	50	"	11 v.u.	lies statt um Definition - um die Definition
"	67	"	5 v.u.	lies statt „Société, - „Société

L e b e n s l a u f .

Ich, Karl J o s e p h Winkel, bin am 15.April 1905 als Sohn des Hauptlehrers Franz Winkel und seiner Ehefrau Christine geb. Hetkamp zu Raesfeld geboren. Nach dem Besuch der Volksschule meines Heimatortes wurde ich Schüler der Gymnasien Coesfeld und Dorsten, wo ich Ostern 1927 das Zeugnis der Reife erlangte. An der Universität Münster studierte ich Neuere Sprachen und Musikwissenschaft. Drei Semester verbrachte ich darauf an der Universität Köln. Nach längerem Aufenthalt in Paris bezog ich wieder die Universität Münster, wo ich neben der Neuphilologie auch Alte Sprachen studierte.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren Beckmann, Bücken, Heinermann, Keller, Lerch, Lorck, Münscher, Schöffler, Schöne, Unger, Volbach und Wiese. Ihnen spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.

Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Herrn Professor Heinermann, der den Werdegang vorliegender Arbeit mit Interesse verfolgte und mir in der Abfassung mit Rat und Tat zur Seite stand.